



Corso di dottorato di ricerca in Studi Linguistici e Letterari
Interateneo Udine - Trieste

Ciclo XXIX

«ich möchte leben Hand in Hand mit Scardanelli».

Friederike Mayröcker in dialogo con Friedrich Hölderlin
nella raccolta lirica *Scardanelli*

in co-tutela con l'Università di Lipsia

Dottoranda
Stefania Siddu

Supervisore
Prof. Luigi Reitani

Co-supervisore
Prof. Dieter Burdorf

Anno 2018

Abstract

Nell'ambito delle sue frequentazioni letterarie l'autrice viennese Friederike Mayröcker (1924), tuttora ingiustamente poco conosciuta nel panorama culturale e critico-letterario italiano, instaura con Friedrich Hölderlin (1770-1843) una relazione poetica privilegiata, che si sviluppa e si riattiva per tutto l'arco della sua vita nelle più svariate forme, attestate così in versi come in prosa. Pur tenendo conto della produzione lirica precedente di Mayröcker, la presente ricerca si concentra in particolare sulla raccolta *Scardanelli* (2009), affinché sia dato il giusto spazio a delle poesie che si presentano come una preziosa testimonianza di un'affinità di pensiero e di emozioni, di immagini ed espressioni poetiche. Grazie alla sua configurazione, interamente dedicata a Hölderlin, la raccolta si dimostra essere una fonte di ineguagliabile valore per l'individuazione dei nessi formali e tematici che contraddistinguono il dialogo poetico esistente tra i due autori. Ho approfondito la relazione in questione primariamente tramite l'analisi sistematica del fitto intreccio di richiami intertestuali alle liriche del poeta svevo, allo scopo di comprendere il ruolo della memoria di Hölderlin nell'ispirazione poetica di Mayröcker. L'indagine, suddivisa in sei capitoli, si muove anche in una più ampia prospettiva comparativa e storico-letteraria. L'adozione di questa prospettiva consente di comprendere e motivare il ricorso da parte di una delle più grandi autrici contemporanee a una figura dotata di una forte valenza specifica sul piano storico e artistico come Hölderlin, il quale acquista lo statuto di scrittore modello nel XX secolo e per questa ragione viene di volta in volta consacrato o dissacrato, politicamente e poetologicamente frainteso e manipolato. L'orientamento di questa ricerca permette inoltre di definire quale sia l'atteggiamento di una scrittrice ancora vivente, altrettanto debitrice della lezione surrealista e dadaista, nei confronti della particolare tradizione rappresentata da Hölderlin, quella innico-elegiaca, che viene messa in discussione o non viene più presa seriamente in considerazione da diversi autori del Novecento. Inserendosi in quel percorso ancora pieno di interrogativi che riguardano la funzione della tradizione nel XX e nel XXI secolo, *Scardanelli* riesce a dimostrare, mediante la rielaborazione dell'eredità letteraria, l'attualità e l'efficacia operativa della letteratura del passato nella contemporaneità.

Indice

Tavola dei simboli grafici	9
Introduzione	
<i>Perché Scardanelli?</i>	11
Primo capitolo	
Cenni sulla «esistenza di scrittura» di Friederike Mayröcker. Le esperienze essenziali della/nella poesia	25
1. <i>Premessa: il rapporto tra vita e arte</i>	26
2. <i>Infanzia e idillio</i>	33
3. <i>Dolore</i>	43
4. <i>Estasi e “furor”</i>	52
5. <i>Tecnica sperimentale, «rivoluzione interiore» e proposta di una “terza via”</i>	60
Secondo capitolo	
Hölderlin nel XX secolo: aspetti fondamentali della ricezione nella lirica di lingua tedesca	75
1. <i>Brevi note sulla ricezione di Hölderlin nell’Ottocento</i>	76
2. <i>Hölderlin nella prima metà del Novecento</i>	79
2. 1 <i>Consacrazione nazionale</i>	80
2. 2 <i>Manipolazioni nazionalistiche</i>	89
3. <i>Dissacrazione e “rivoluzione” dopo il 1945</i>	93
4. <i>Mayröcker lettrice di Hölderlin</i>	99
4. 1 <i>Presenze esplicite di Hölderlin nella lirica di Mayröcker</i>	101
4. 2 <i>La ricezione di Bertaux in gegen die Decke des Zeltés dürstend. Rede anlässlich der Verleihung des Friedrich Hölderlin-Preises, Bad Homburg v.d.H., 7. Juni 1993</i>	108

4. 3	<i>Ancora Bertaux in selbstausgesandte Laute (2003)</i>	122
4. 4	<i>Hälfte des Lebens: poesia del XX secolo?</i>	127

Terzo capitolo

	L'intertestualità in letteratura. Hölderlin in <i>Scardanelli</i>	133
1.	<i>L'intertestualità nella teoria letteraria</i>	134
1. 1	<i>Il modello Broich-Pfister</i>	146
2.	<i>Citazione e allusione</i>	150
2. 1	<i>Marcatatura intertestuale</i>	152
3.	<i>Percorsi intertestuali nella lirica di Mayröcker dal 1986 al 2009</i>	155
3. 1	<i>Una nuova definizione di autore e soggetto in rapporto con la tradizione</i>	157
3. 2	<i>Sui modi dell'intertestualità: Hölderlin nella raccolta Scardanelli</i>	178
3. 3	<i>La maschera di Hölderlin e Scardanelli</i>	197
3. 4	<i>La poetica della memoria in Scardanelli</i>	209

Quarto capitolo

	«Gesänge von Manie». Sul rapporto tra <i>Scardanelli</i> e la tradizione: ode, inno ed elegia	227
1.	<i>Ode</i>	229
2.	<i>Inno</i>	238
3.	<i>Elegia</i>	253
4.	<i>Breve riepilogo e prime conclusioni</i>	264

Quinto capitolo

	«Sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit»/«oh sei bei mir in meiner letzten Stunde». Il “canto” rigenerato e radicalizzato: Hölderlin nella configurazione testuale di <i>Scardanelli</i>	267
--	---	-----

1.	<i>Una “misurata dismisura”: emozione e artificio</i>	269
2.	<i>Tra inno ed elegia: effetti della «logica poetica» sulla lingua di Scardanelli</i>	274
2. 1	<i>Zone di dispersione e concentrazione semantica</i>	276
2. 2	<i>Preferenze lessicali</i>	287
2. 3	<i>Tendenze nella sintassi</i>	296
2. 3. 1	<i>Inversioni</i>	296
2. 3. 2	<i>Frammento</i>	298
2. 3. 3	<i>Discorsività, «harte Fügung» e montaggio</i>	302
2. 4	<i>Prospettive</i>	317
2. 5	<i>Tempo e spazio</i>	326
2. 6	<i>Ricorrenze nella tipografia e nell’interpunzione</i>	330

Sesto capitolo

	<i>«auch die entzündbare Brust der Strophen». L’umanità del “canto” tenace e ardito: Hölderlin nell’organizzazione tematica di Scardanelli</i>	343
1.	<i>Io e Altro</i>	344
1. 1	<i>«Schaafe», «Berg», «Abgrund», «Wald»: poesia, morte e ricerca dell’Altro</i>	345
1. 2	<i>«Insel», «Garten», «Veilchen»: isolamento/contatto e forza vitale della poesia</i>	356
1. 3	<i>«ich auch den weich’ Kräutern»: attenzione per l’insignificante, tenerezza, resistenza e marginalità della poesia</i>	360
2.	<i>Memoria</i>	368
2. 1	<i>«Garten», «Gestirne», «vergessene Blume», «BLUM»: ricordo e oblio</i>	368
2. 2	<i>«Schaafe», «Knabe», «Kind»: ri-presentazione dell’idillio d’infanzia</i>	381
3.	<i>Dismisura</i>	386
3. 1	<i>«Himmel», «Gewitter», «Garten», «Feuer», «Welle»: rivelazione poetica</i>	387

3. 2	<i>«Insel», «Sehnsuchtsberge», «sehnsüchtige Bäche»: desiderio del non immediatamente tangibile</i>	402
3. 3	<i>«Asche», «Fluß», «Ufer», «Gestade», «Ozean», «Wildnis»: dispersione e concentrazione estetica</i>	414
3. 4	<i>«Schwan», «Nachtigall», «Vogel der Nacht», «Veilchen», «auch die entzündbare Brust der Strophen»: ruolo del poeta e della poesia</i>	422
	Conclusioni	443
	Bibliografia	449

Tavola dei segni grafici

\\	inserzione di testo
Abcde	scrittura manoscritta
<u>Abcde</u>	cassatura
<i>Abcde</i>	testo sottolineato
* * * * *	qualsiasi segno di separazione nel testo
o	segno stenografico
—	segni di connessione tra parole
[]	testo di decifrazione incerta
+++	testo non decifrabile
{sic!}	l'indicazione in corsivo, tra parentesi graffe e con punto esclamativo conferma che la trascrizione errata o inconsueta è fedele al testo manoscritto
Ab → efg	le frecce unidirezionali con vertici opposti segnalano che la porzione di testo inserita tra stanghette verticali è una nota posposta da riferire all'interno del testo originale tramite un rimando grafico (croci, frecce, ecc.)
hil	
← cd	
↓	la freccia unidirezionale con vertice rivolto verso il basso indica che nel testo originale il medesimo segno grafico unisce la riga a cui è anteposto alla riga successiva

Introduzione
Perché *Scardanelli*?

«ich möchte leben/Hand in Hand mit Scardanelli»:¹ così recita un frammento di *Velázquez diese Schaafte, der offizielle Ozean »Rubin*, una poesia del 2008 ospitata in *Scardanelli*, la raccolta composta dall'autrice viennese Friederike Mayröcker (1924) e pubblicata nel 2009 da Suhrkamp. Ho ritenuto opportuno intitolare e aprire il presente lavoro con questa citazione, in quanto il desiderio in essa espresso traduce in termini più espliciti il significato profondo dell'avvicinamento di una delle più grandi autrici contemporanee, tuttora ingiustamente poco conosciuta nel panorama culturale e critico-letterario italiano, alle liriche e alla biografia del poeta svevo Friedrich Hölderlin (1770-1843). Come mostra il frammento citato, in gioco vi è più di un semplice capriccio passeggero. Si tratta di un'aspirazione e una speranza di *vivere e scrivere* a stretto contatto con «Scardanelli», *alter ego* di Hölderlin. Con questo pseudonimo Hölderlin firma le sue poesie negli ultimi anni trascorsi nella torre di Tubinga, anni vissuti da emarginato, “poeta folle”, ora ossequioso, ora furente, che si esprime con un linguaggio percepito dai suoi contemporanei come “criptico” e svincolato da una struttura logico-comunicativa. Nella raccolta di Mayröcker però il poeta torna, oltre che con il suo pseudonimo, anche con il nome “Hölderlin” e soprattutto con i suoi versi.

Hölderlin non è di certo l'unico riferimento in una scrittura che, come quella di Mayröcker, è altamente ricettiva agli impulsi provenienti dal mondo, artistico o meno. Eppure, per la sua costante presenza e il trattamento “di favore” riservatogli dall'autrice con *Scardanelli*, il poeta diventa una figura centrale nell'opera di Mayröcker. Nell'ambito delle sue frequentazioni letterarie l'autrice infatti instaura con Hölderlin una relazione poetica privilegiata, che si sviluppa e si riattiva per tutto l'arco della sua vita nelle più svariate forme, attestate così in versi come in prosa.

Malgrado l'esistenza di studi pregevoli, manca ad oggi un esame scrupoloso e complessivo della genesi e dello sviluppo del rapporto poetico che lega i due autori. Con la presente ricerca non ambisco ad analizzare l'intera opera di Mayröcker, che conta circa un centinaio di pubblicazioni. In questo lavoro intendo invece cogliere e

¹ *Velázquez diese Schaafte, der offizielle Ozean »Rubin* in FRIEDERIKE MAYRÖCKER, *Scardanelli*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009, p. 15 (da ora in poi Sc).

approfondire la relazione in questione primariamente tramite l'analisi sistematica del fitto intreccio di richiami intertestuali alle liriche di Hölderlin rinvenibili in *Scardanelli*. Lo scopo è comprendere il ruolo della memoria di Hölderlin nell'ispirazione poetica di Mayröcker. Questo studio si inserisce pertanto in una più ampia serie di lavori che analizzano l'impiego dell'intertestualità nell'opera della scrittrice. A partire dagli anni Novanta si assiste infatti a una vera e propria fioritura di pubblicazioni consacrate a tale fenomeno.²

Prima di esporre nel dettaglio le finalità conoscitive e le premesse metodologiche della presente ricerca, vorrei tratteggiare lo stato attuale degli studi sull'argomento.

Il rapporto dell'opera di Mayröcker con Hölderlin è ritenuto fondamentale dalla critica. Già Luigi Reitani nel 1996, riferendosi alla raccolta *Das besessene Alter* (1992), accenna a una somiglianza tra i due poeti riconoscibile nella dizione lirica intervallata dalle pause dell'enjambement.³ In ambito italiano segue la rapida ma pertinente osservazione di Sara Barni, la quale ipotizza che la sintassi spezzata della raccolta *Mein Arbeitstiroil* (2003), allora ancora in corso di stampa, sia un retaggio dei frammenti di Hölderlin.⁴ Nel 2006, dunque prima dell'uscita di *Scardanelli*, Andrea Mecacci nota come la «frequentazione hölderliniana» dell'autrice sembri «tradire una sorta di sopravvivenza infinita del gesto poetico nel suo tentativo di tradursi in pura *aisthesis* del reale», che corrisponde al «ritratto [...] più autentico di ogni essere umano».⁵

Nel suo studio sulla prosa *brütt oder Die seufzenden Gärten* (1998) Barbara Thums individua la ripresa da parte di Mayröcker del modello autoriale impersonato da

² Il fenomeno intertestuale in Mayröcker è stato considerato in vari studi sotto diverse prospettive nella pubblicazione collettanea INGE ARTEEL, HEIDY MARGRIT MÜLLER, *“Rupfen in fremden Gärten”*. *Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers*, Bielefeld, Aisthesis, 2002. Si vedano anche DANIELA RIESS-BEGER, *Lebensstudien. Poetische Verfahrensweisen in Friederike Mayröckers Prosa*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, pp. 105-165; NATHALIE AMSTUTZ, *Autorschaftsfiguren. Inszenierung und Reflexion von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2004, pp. 129-176; AURÉLIE LE NÉE, *Subjekt und Intertextualität im Gedichtband Mein Arbeitstiroil*, in *“Einzelteilchen aller Menschengehirne”. Subjekt und Subjektivität in Friederike Mayröckers (Spät-) Werk*, a cura di Françoise Lartillot, Aurélie Le Née, Alfred Pfabigan, Bielefeld, Aisthesis, 2012, pp. 57-69.

³ Cfr. LUIGI REITANI, *Verwandlungen und Fragmente. Zur späten Lyrik Friederike Mayröckers*, in *In Böen wechselt mein Sinn: zu Friederike Mayröckers Literatur*, a cura di Klaus Kastberger, Wendelin Schmidt-Dengler, Wien, Sonderzahl, 1996, pp. 53-68: 58.

⁴ Cfr. SARA BARNI, *Nota*, in FRIEDERIKE MAYRÖCKER, *della vita le zampe*, a cura di Sara Barni, Roma, Donzelli, 2002, pp. 207-212: 212.

⁵ ANDREA MECACCI, *Mayröcker nell'aisthesis del reale*, in IDEM, *La mimesis del possibile. Approssimazioni a Hölderlin*, Bologna, Pendragon, 2006, pp. 30-35: 35.

Hölderlin, corrispondente al poeta che avanza la pretesa di dire la verità sulle cose.⁶ Particolare rilievo assume per la presente tesi un articolo di Daniela Strigl, che esamina la “poetica degli affetti” elaborata nella lirica di Mayröcker da un punto di vista storico-letterario, prendendo come punto di partenza il legame dell’autrice con la tradizione innico-elegiaca, di cui Hölderlin è uno dei massimi rappresentanti tedeschi.⁷ Tra il materiale analizzato non è compreso tuttavia *Scardanelli*, che compare nello stesso anno di pubblicazione del saggio di Strigl.

Seppure con un breve articolo apparso su un quotidiano, Sabine Doering offre una visione di insieme del colloquio a due instaurato da Mayröcker con Hölderlin in *Scardanelli*. Parole chiave sono qui il piacere di ritrovarsi nel paesaggio delle valli del Neckar, la storia delle parole che risuona nei nuovi testi, il senso di protezione derivato dal ricordo e la sovrapposizione, anche grazie al montaggio, dell’esperienza dell’autrice con quella di Hölderlin.⁸ Nonostante le puntuali osservazioni, l’articolo dà maggior risalto all’aspetto biografico, mettendo di conseguenza in ombra l’apporto dell’invenzione poetica e della simulazione estetica, una chiave indispensabile per cogliere la concezione poetica di Mayröcker.

Tra i vari articoli comparsi in seguito alla pubblicazione della raccolta, merita di essere citato anche quello redatto da Klaus Kastberger, il quale nota come in queste poesie Scardanelli sembri essere risuscitato per approcciarsi al mondo con nuova umiltà e grande forza a un tempo.⁹

Anja Gerigk istituisce un confronto tra Hölderlin e Mayröcker sulla base dell’elaborazione del motivo della felicità. Nell’analisi sono prese in considerazione poesie composte a partire dagli anni Ottanta, ma non le liriche di *Scardanelli*. Il saggio propone un’alternativa all’interpretazione in chiave epifanico-metafisica del testo di Mayröcker diffusa nella critica, la quale accentua l’esperienza della trascendenza. Secondo Gerigk, nella lirica tarda di Mayröcker la felicità non si presenta nella forma

⁶ Cfr. BARBARA THUMS, *Die Frage nach der “Schreibexistenz”. Zum Verhältnis von Intertextualität und Autorschaft in Mayröckers brütt oder Die seufzenden Gärten*, in *“Rufen in fremden Gärten”*, cit., pp. 87-105.

⁷ Cfr. DANIELA STRIGL, *Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik*, in *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*, a cura di Alexandra Strohmaier, Bielefeld, Aisthesis, 2009, pp. 51-73. Il medesimo volume collettaneo ospita un contributo letterario di Marcel Beyer. Esso si basa su associazioni suscitate dalla lettura di *Scardanelli* (cfr. MARCEL BEYER, *Wenn ich im SCARDANELLI lese*, in *Buchstabendelirien*, cit., pp. 87-96).

⁸ Cfr. SABINE DOERING, *Friederike Mayröcker: Scardanelli. Berlin und Wien am Neckar*, in www.faz.net, 07.05.2009, consultato: 14.11.2017.

⁹ Cfr. KLAUS KASTBERGER, *Scardanelli*, in www.oe1.orf.at, 18.12.2009, consultato: 14.11.2017.

del lieto fine. Quest'ultimo viene (de)costruito mediante la relazione paradossale esistente tra la condizione che precede l'appagamento e la realizzazione della felicità, differenziate in base alla soggettività, alla temporalità e alla distinzione tra semantica e *performance*. Il momento felice è tuttavia reso accessibile grazie all'uso di alcune strategie: la rappresentazione di un Io che contemporaneamente scrive e percepisce; l'oscillazione tra momenti condizionati dal tempo e momenti di sospensione temporale; la metaforizzazione e l'accumulazione fonica che mettono in risalto il carattere performativo della poesia; un campo semantico mobile e differenziato della felicità. In questo modo è possibile reinterpretare l'"attimo felice" nella poesia come "attimo felice" *della* poesia. La felicità non si realizza in una prospettiva trascendentale, bensì in una puramente testuale. Nelle sue riflessioni Gerigk giunge alla conclusione che, a differenza del testo di Mayröcker, il quale si presenta come realizzazione dei paradossi della lirica moderna priva di un progetto utopico, testi come *Mein Eigentum* mostrano una concezione della felicità premoderna. Il motivo della felicità in Hölderlin infatti è indissolubilmente legato al pensiero storico-filosofico e all'idea di un'utopia collettiva. Mentre in Mayröcker l'appagamento della felicità è fondato sulle relazioni di tempo e soggetto, in Hölderlin non vi è ancora traccia di uno stadio di individualizzazione: il poeta non parla solo per sé, bensì parla per tutti.¹⁰

Anche Inge Arteel dedica un breve paragrafo a Hölderlin all'interno della sua particolare ricerca biografica sull'autrice. I testi di *Scardanelli* sono giustamente definiti come tributo all'autore spiritualmente e poeticamente affine a Mayröcker. Arteel apre una strada interpretativa molto feconda, giacché considera l'Io che parla nella raccolta come un riflesso di Scardanelli, incarnazione della fragilità fisica e psichica, nonché manifestazione della gestualità umile così caratterizzante per l'ultimo Hölderlin della torre.¹¹

Nella sua rapida panoramica sull'opera in versi e in prosa di Mayröcker, Leo Truchlar dedica qualche pagina a *Scardanelli*. Secondo lo studioso, la raccolta mostra tracce a livello tematico e stilistico della ricezione di Hölderlin: oltre ad accogliere lo slancio innico e i ritmi liberi di Hölderlin, *Scardanelli* presenta il tema della separazione

¹⁰ Cfr. ANJA GERIGK, *Der glückliche Moment im/des Gedichts. Paradoxien moderner Lyrik, von Mayröcker zu Hölderlin*, in *Glück Paradox*, a cura di Anja Gerigk, Bielefeld, Transcript, 2010, pp. 203-224.

¹¹ Cfr. il paragrafo *Hölderlin* in INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, Erlangen, Wehrhahn, 2012, pp. 96-98.

e della caducità, senza escludere la gioia terrena e il legame tra solitudine e scrittura. In questo modo Truchlar sembra confermare indirettamente la definizione di Mayröcker e Hölderlin, comparsa in qualche recensione e citata dallo stesso studioso, come «estatici della vita e, di conseguenza, anche della morte».¹²

Almeno un cenno va fatto poi al contributo della germanistica francese. In particolare Aurélie Le Née, a cui spetta il merito di aver dedicato una monografia alla produzione lirica di Mayröcker, altrimenti oggetto di studio di singoli saggi in volumi collettanei, tratteggia in un paragrafo la relazione intertestuale con il poeta sulla base di motivi concernenti la natura e l'infanzia, nonché dell'impiego della virgola alla fine delle poesie e dal ricorso al genere dell'ode. Le Née, che sottolinea il rispecchiamento dell'esperienza autobiografica nel testo poetico, nota inoltre come *Scardanelli* riassume il ruolo fondamentale rivestito dalla poesia di Hölderlin nella scrittura di Mayröcker. Nella lettura, non del tutto condivisibile, fornita da Le Née la serenità, la purezza, il legame tra paesaggio e Hölderlin, il dialogo, che risponde a una scrittura palinsestica, sono presentati come elementi costitutivi della raccolta.¹³

La presente indagine è intenzionalmente circoscritta a *Scardanelli*, affinché sia dato il giusto spazio a delle poesie che si presentano come una preziosa testimonianza di un'affinità di pensiero e di emozioni, di immagini ed espressioni poetiche. Grazie alla sua configurazione, interamente dedicata al poeta svevo, la raccolta è infatti una fonte di ineguagliabile valore per l'individuazione dei nessi formali e tematici che contraddistinguono il dialogo poetico esistente tra i due autori. Con questo non intendo certo sminuire l'importanza rivestita dai riscontri intertestuali presenti in altri componimenti e nelle prose di Mayröcker. *Scardanelli* incarna un preciso momento nella produzione di Mayröcker che se da una parte non offre una lettura diacronica del fenomeno in questione, dall'altra parte permette un più denso lavoro di studio comparato degli elementi che determinano corrispondenze e discordanze nel *modus operandi* dei due scrittori. L'indagine non ha ovviamente la pretesa di essere esaustiva,

¹² Cfr. LEO TRUHLAR, *Lichtmusik. Zur Formensprache zeitgenössischer Kunst*, vol. 1, Wien, Lit, 2013, pp. 5-37, e su *Scardanelli* in particolare pp. 14-18: 15: «Mit Bezug auf *Scardanelli* – der Gedichtband ist 2009 erschienen – schreiben die Rezensent/inn/en [...], dass beide, Hölderlin und Mayröcker, Ekstatiker des Lebens und damit auch des Todes seien». Cfr. anche PAUL JANDL, *Sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit*, in www.nzz.ch, 25.06.2009, consultato: 12.11.2017.

¹³ Cfr. AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker – une "œuvre ouverte"*, Bern, Peter Lang, 2013, pp. 289-299.

ma si pone come riflessione che apre nuove prospettive e che può essere ritenuta utile e valida qualora riesca a stimolare nuove domande e nuove connessioni.

Il rilievo conferito a *Scardanelli* in questa ricognizione non deve però far perdere di vista che, riferendosi ad altri testi, Mayröcker adopera una strategia perfezionata negli anni, nonché uno strumento che crea continuità nella propria opera.¹⁴ Il ricorso a testi passati non si limita al materiale altrui, bensì si estende al proprio mediante la tecnica che la critica letteraria dedicata a Mayröcker definisce con l'ormai consolidata espressione «ripetizione modificatrice»,¹⁵ la quale dal già noto lascia affiorare il nuovo, grazie alla variazione. Non solo la pratica che nella teoria letteraria è chiamata intertestualità, bensì anche la cosiddetta intratestualità dunque è premessa basilare nella composizione e nella riflessione poetica di Mayröcker ed è altrettanto caratterizzante per la stilizzazione che l'autrice fa di se stessa. Si può infatti intendere la vita “estetizzata” di Mayröcker in primo luogo come la vita di una lettrice.

Per questa ragione, le quaranta poesie di cui si compone *Scardanelli* richiedono una lettura non isolata dal contesto offerto dalla più ampia produzione lirica dell'autrice. Sebbene la raccolta sia il vero e proprio oggetto di studio di questa tesi, il taglio dell'analisi tende pertanto a sottolineare maggiormente il rapporto di connessioni tra i diversi periodi compositivi rispetto agli aspetti di rottura. Il fatto che vi siano delle (prevedibili) differenze nella lunga e sostanziosa produzione lirica di Mayröcker non è affatto taciuto; anzi, la contraddittorietà cercata ad arte dall'autrice, persino all'interno di un medesimo testo, è sempre evidenziata nel presente lavoro. Tuttavia ritengo più proficuo considerare *Scardanelli* come variazione e radicalizzazione di passate tendenze, come estensione e ristrutturazione della riflessione avviata in precedenti momenti compositivi. Proprio una simile concezione lascia emergere con maggiore evidenza le peculiarità della raccolta.

Per questa esperienza di avvicinamento a *Scardanelli* è inoltre indispensabile anettere un'importanza ad alcuni passaggi confluiti in diverse prose che presentano, sebbene non in modo lineare, una riflessione poetologica più esplicita rispetto alle

¹⁴ Mayröcker non è di certo l'unica che, ricorrendo a testi del passato, tesse un filo rosso tra varie fasi compositive. Come dimostra Karin Herrmann, lo stesso principio è rinvenibile nella lirica tarda di un altro grande autore del Novecento, Ernst Meister (cfr. KARIN HERRMANN, *Poetologie des Erinnerns. Ernst Meisters lyrisches Spätwerk*, Göttingen, Wallstein, 2008, p. 12). Per questo motivo, alcune riflessioni di Herrmann sono state utili per l'impostazione metodologica e concettuale della mia tesi.

¹⁵ Per la definizione di «variierende Wiederholung» si veda ad esempio INGE ARTEEL, “*Faltsache*”. *Subjektwerdung in Mayröckers Magischen Blättern*, in “*Rupfen in fremden Gärten*”, cit., pp. 57-70.

liriche. Mayröcker non consegna una vera e propria elaborazione teorica sulla propria poesia, bensì lascia allo stesso testo poetico il compito di dipanare e intrecciare incessantemente i fili che compongono il labirinto poetologico al cui centro vi è senza dubbio la questione del linguaggio. Le principali problematiche che avviano e alimentano il processo poetico dell'autrice possono pertanto essere evinte assemblando i vari pezzi di mosaico sparsi nella sua opera. Una ricostruzione adeguata del complesso dialogo poetico presente nella raccolta richiede inoltre di considerare, seppur in maniera sintetica, gli sviluppi di questa relazione in un ordine cronologico, andando dunque oltre i confini della raccolta ed estendendo lo sguardo agli antecedenti poetici di Mayröcker.

Ciononostante il *focus* dell'analisi rimane sulla relazione di *Scardanelli* con i testi di Hölderlin. A tal riguardo, vi è da fare una premessa. L'osservazione diretta e focalizzata sullo specifico dialogo in *Scardanelli* crea un effetto di risonanza – ad ogni modo già di per sé presente grazie all'insistito confronto ricercato con Hölderlin, qui fonte dominante di ispirazione –, che amplifica l'evidenza del rapporto diadico e necessariamente attenua la percezione della pluralità dei testi coinvolti nell'opera. È bene dunque segnalare che l'idea di una presenza intertestuale esclusiva sarebbe ingannevole e minerebbe la fondatezza dell'analisi.

L'identificazione dei richiami intertestuali a Hölderlin costituisce una chiave di accesso al rapporto tra testi instaurato nella raccolta; essa è preziosa ma non esclusiva. L'indagine si muove infatti in una più ampia prospettiva comparativa e storico-letteraria, che evita di confinare l'approccio al solo testo e cerca di individuare nella selezione messa in atto nella raccolta e nel trattamento in essa ricevuto dai materiali poetici offerti da Hölderlin alcuni aspetti cruciali che riguardano il rapporto di Mayröcker con la tradizione e il contesto storico-letterario del Novecento, secolo in cui l'autrice opera instancabilmente. L'adozione di questa prospettiva è giustificata in parte dalla necessità di comprendere e motivare il ricorso da parte di Mayröcker a una figura di riferimento dotata di una forte valenza specifica sul piano storico e artistico come Hölderlin, il quale ottiene, suo malgrado o per sua fortuna, lo statuto di modello nel XX secolo¹⁶ e per questo motivo viene di volta in volta accolto o respinto, dissacrato, politicamente e poetologicamente frainteso o manipolato. L'orientamento di questa

¹⁶ Cfr. FRIEDRICH VOLLHARDT, *Hölderlin in der Moderne. Zur Einführung*, in *Hölderlin in der Moderne. Kolloquium für Dieter Henrich zum 85. Geburtstag*, a cura di Friedrich Vollhardt, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2014, pp. 7-11: 7: «[...] erst im 20. Jahrhundert ist Hölderlin zu einem Musterautor geworden».

ricerca è determinato in parte anche dall'esigenza di definire quale sia l'atteggiamento di un'importante autrice contemporanea, altrettanto debitrice della lezione surrealista e dadaista, nei confronti della particolare tradizione rappresentata da Hölderlin, messa in discussione o non più presa seriamente in considerazione da diversi autori del Novecento.

Come prima conseguenza di questa impostazione, si può definire meglio, per quanto possibile nei limiti di questa tesi, la posizione occupata dalla lirica di Mayröcker nella letteratura di lingua tedesca successiva al 1945. In questo modo si può confutare in particolare una convinzione radicata in una parte della critica che impedisce di riconoscere una dimensione politica nell'opera di Mayröcker.¹⁷

Di riflesso viene illustrato un momento della molteplice storia della ricezione di Hölderlin. Per comprendere le ragioni del successo ottenuto dal poeta nel XX secolo specialmente in Europa è necessario innanzitutto prendere in considerazione il processo di mitizzazione di cui Hölderlin diviene oggetto, specialmente grazie a determinate scelte editoriali. In questo mito formato attorno alla figura del poeta abilità artistica e biografia, strettamente legata a una pressante urgenza esistenziale e alla follia, diventano termini inseparabili. In particolare la poesia tarda di Hölderlin, rimasta inizialmente incompresa, conosce una sorprendente rivalutazione che concilia opera e vita. Nel corso del secolo si susseguono diverse letture attualizzanti, ognuna delle quali attribuisce funzioni e valori differenti al riferimento a Hölderlin. Restano stabili il fascino per una poesia intrisa di immagini, l'ammirazione per l'intensità espressiva, la rilevanza filosofica della sua opera, la dimensione universale e transtorica nella diagnosi della condizione umana, la forza di una dizione spezzata e affrancata dal fine comunicativo, e per questo percepita per lo più come enigmatica e, in una prospettiva più radicale, profetica.¹⁸ Sono questi i principali motivi ascritti all'attualità di Hölderlin. Lo scrutinio testuale tenta di mostrare quali tra questi aspetti sono pertinenti per comprendere il rapporto di Mayröcker con il poeta.

¹⁷ A tal proposito, si vedano ad esempio le argomentazioni di Arteel (INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., p. 44): «Tatsächlich ließe sich die politische Dimension von Mayröckers Schreiben – wenn man eine solche unbedingt identifizieren will – wohl in erster Linie in einer ethischen Haltung des Mitgefühls ausmachen».

¹⁸ Cfr. FRIEDRICH VOLLHARDT, *art. cit.*, p. 9.

Come ammonisce Vollhardt, la modernità del poeta non va tuttavia descritta con i parametri dell'Avanguardia,¹⁹ la quale mediante una costruzione frammentaria esalta la progettata incompletezza dell'opera d'arte e la sua non totale fruibilità. Dato che l'opera rimasta frammentaria di Hölderlin non deve il suo carattere inconcluso a un programma finalizzato all'innovazione, essa possiede un proprio profilo estetico.

Per la presente analisi è inoltre fondamentale sapere che la Seconda guerra mondiale segna un particolare momento di svolta nella ricezione del poeta, da cui derivano letture contrastanti. In seguito alla sacralizzazione dell'opera e all'eroizzazione nazionalistica del poeta, stilizzato come "poeta dei tedeschi" nella prima metà del Novecento, si registrano nella letteratura di lingua tedesca del secondo dopoguerra diverse reazioni di rifiuto o di presa di distanza volutamente ironica o critica nei confronti di ciò che Hölderlin rappresenta. Come ricorda Reitani, dopo Auschwitz inoltre nessuna parola lirica, nemmeno la più sublime, sembra poter fornire un sostegno all'uomo. A tal riguardo, il giudizio di Adorno è il più noto. Tuttavia proprio nel balbettio del tardo Hölderlin un autore come Paul Celan riesce a trovare l'espressione lirica più adeguata ai tempi. Nonostante il ricorso a un'ulteriore utilizzazione stilizzata dell'opera e del poeta, che alla fine degli anni Sessanta assume tratti rivoluzionari, l'immagine di Hölderlin è tra l'altro associata alla speranza utopica di chi è vicino alla sconfitta. Alla sua poesia è inoltre riconosciuta nella complessa storia della ricezione la capacità di cogliere e rappresentare l'esistenza dell'uomo moderno senza nascondere i conflitti che lo contraddistinguono.²⁰ Quest'ultima puntualizzazione consente di chiarire che la poesia di Hölderlin non è recepibile soltanto come quella dell'entusiasmo e dell'anelito allo sconfinamento ma anche, all'estremo opposto, come quella della ricerca della misura.²¹

Come seconda conseguenza della prospettiva comparativa e storico-letteraria, si ha l'occasione di riprendere i versi di Hölderlin da un inedito angolo di lettura, che consente di evidenziare, riassaporare, ripensare aspetti noti della sua poesia e scoprire nuove dimensioni in essa. Per evitare fraintendimenti, avverto sin da subito che nella mia tesi non vengono fornite nuove interpretazioni delle poesie di Hölderlin, sulle quali

¹⁹ Cfr. *ibidem*.

²⁰ Cfr. LUIGI REITANI, "Hörst du Hölderlin noch?" *Zur lyrischen Nachwirkung Hölderlins nach 1945*, in *Hölderlin – Entdeckungen. Studien zur Rezeption*, a cura di Ute Oelmann, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, 2008, pp. 31-45.

²¹ Cfr. ELENA POLLEDRI, "...immer bestehet ein Maas". *Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, p. 11.

sono già state compiute indagini capillari e autorevoli, che diventano punti di riferimento fondamentali per questo lavoro. Il mio obiettivo non è infatti commentare i testi del poeta e nemmeno illustrare in maniera originale gli aspetti salienti della sua opera.

Nel corso dell'esposizione si avrà modo di vedere che il riferimento a Hölderlin in *Scardanelli* non ha soltanto un valore semantico, bensì anche poetologico. Il poeta non è solo oggetto delle poesie ma è anche soggetto e i suoi testi costituiscono un impulso estetico fondamentale per il processo creativo dell'autrice. Quest'ultima precisazione trova conferma proprio nella genesi di *Scardanelli*.²² La raccolta nasce sotto una spinta esterna. All'inizio del 2008 l'autore Julian Schutting e il direttore dell'*Alte Schmiede* di Vienna, Kurt Neumann, invitano Mayröcker a partecipare a un progetto che vede coinvolti diversi autori. Ad essi è chiesto di scrivere uno o due componimenti lirici sulla base della lettura di una delle loro poesie preferite risalenti al passato e di riferire in pubblico le nuove composizioni in un secondo momento nell'*Alte Schmiede*.

Mayröcker accetta, ma con l'intenzione di scrivere soltanto un nuovo componimento e di recuperare un testo già redatto qualche anno prima, in cui è presente un riferimento alla poesia della torre di Hölderlin intitolata *Wenn aus dem Himmel*. Si tratta di *erschrecke zuweilen dasz der zu dem ich* (Sc 9), diventata poi la seconda lirica del volume. Ad aprire la raccolta è invece l'emblematica *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai* (Sc 7), composta nel 1989.

Inaspettatamente l'intento iniziale è presto superato da una sempre più corposa collezione di testi derivati dalla lettura di Hölderlin. Dopo componimenti molto brevi (Sc 10, Sc 11, Sc 12, Sc 13, Sc 14) è la volta di poesie di più ampio respiro e di più densa stratificazione intertestuale. In contemporanea ai testi che avrebbero in seguito composto *Scardanelli* Mayröcker scrive altre poesie, poi ospitate nella raccolta *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* (2009), in cui rifluiscono anche le liriche della collezione esplicitamente dedicata a Hölderlin. Nonostante la raccolta *Scardanelli* si presenti in sé omogenea per ispirazione e in una forma autonoma e autosufficiente, l'autrice rifiuta la denominazione di "ciclo", usata ad esempio da Truchlar,²³ la quale

²² Le informazioni sulla genesi di *Scardanelli* provengono da una conversazione avuta con Mayröcker il 21 marzo 2015. Cfr. anche CHRISTEL FALLENSTEIN, *Brief an Theo*, in «Matrix», II, 28, 2012, pp. 59-63. Desidero ringraziare Friederike Mayröcker per la sua generosa disponibilità, Christel e Matthias Fallenstein per aver agevolato con amichevole premura la realizzazione dell'incontro.

²³ Cfr. LEO TRUCHLAR, *Lichtmusik*, cit., p. 16.

sottolineerebbe in effetti lo stato di opera conclusa, la cessazione della scrittura (in questo caso, di quella ispirata da Hölderlin), contro cui Mayröcker lavora incessantemente. L'ultima poesia della raccolta è composta ben tre mesi dopo la lettura pubblica tenuta all'*Alte Schmiede* il 1 luglio 2008. La composizione ispirata dalle liriche del predecessore tuttavia non finisce con la pubblicazione di *Scardanelli*, vincitrice del premio letterario *Hermann-Lenz-Preis*, ma prosegue ed è documentata tramite la menzione esplicita del nome "Hölderlin" nella successiva produzione, consistente in una trilogia: *études* (2013), *cahier* (2014), *fleurs* (2016).²⁴

Oltre alla letteratura secondaria, per la realizzazione di questa tesi sono state fondamentali alcune conversazioni avute con l'autrice e la consultazione del *Friederike Mayröcker-Archiv* (Stadt- und Landesbibliothek Wien), che ospita il pre-lascito, costituito da abbozzi, corrispondenza, materiale adoperato nel processo compositivo, come opuscoli, giornali, riviste. Mentre per la generale presentazione del rapporto tra i due autori è più maneggevole l'edizione *Große Stuttgarter Ausgabe* curata da Beißner, l'analisi intertestuale è necessariamente basata sulla *Frankfurter Ausgabe* di Sattler,²⁵ edizione scelta da Mayröcker per la composizione della raccolta.

Nella ricostruzione del rapporto poetico tra Mayröcker e Hölderlin esposta nei vari capitoli, riporto (quando possibile) i testi di entrambi gli autori per favorire la leggibilità. Questa scelta offre l'opportunità di cogliere nel raffronto le sfumature più decisive della relazione intertestuale in maniera diretta.

Le questioni a cui tento di rispondere sono diverse e partono tutte da due domande principali: per quale motivo Hölderlin diventa una figura centrale per Mayröcker e in che modo si realizza concretamente l'affinità poetica tra i due autori in *Scardanelli*?

Il titolo dedicato a "Scardanelli" è programmatico? A quali testi del predecessore è fatto ricorso e quali elementi del repertorio altrui sono fatti propri nella raccolta? Quale ruolo riveste il riferimento a Hölderlin nella configurazione testuale e nell'organizzazione tematica? E quale nella presentazione della concenzione di poesia da parte di Mayröcker? Dietro il recupero del passato letterario si cela forse un tentativo

²⁴ Cfr. di Friederike Mayröcker: *études*, Berlin, Suhrkamp, 2013, p. 38; *cahier*, Berlin, Suhrkamp, 2014, p. 36; *fleurs*, Berlin, Suhrkamp, 2016, p. 20.

²⁵ FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, 8 voll. in 15 tomi, a cura di Friedrich Beißner (voll. VII-VIII a cura di Adolf Beck), Stuttgart, Cotta-Kohlhammer (dal 1951), 1943-1985 (da ora in poi StA); IDEM, *Sämtliche Werke. «Frankfurter Ausgabe». Historisch-Kritische Ausgabe*, 20 voll. + tre supplementi, a cura di Dietrich Eberhard Sattler, Basel, Frankfurt am Main, Roten Stern, Stroemfeld, 1975-2008. Dell'edizione (da ora in poi FHA) compare inizialmente l'introduzione nel 1973.

di conferire maggior potenza alla poesia e di evidenziarne il valore, da tempo messo in discussione da alcune voci, nel confronto con il mondo? Oppure si tratta in fin dei conti di un semplice gioco intertestuale che, nonostante una palpabile intesa con Hölderlin, resta privo di una reale valenza poetica ed etico-politica?

Il presente studio è articolato in sei capitoli. La particolare concezione dell'opera letteraria in Mayröcker, che si sottrae a una semplice lettura autobiografica, impedisce di fornire una valida scheda sulla vita dell'autrice, con la quale poter mettere in luce l'influsso esercitato dalla biografia sull'opera e ricostruire con precisione l'incontro con Hölderlin. Il primo capitolo pertanto illumina brevemente alcuni aspetti fondamentali della concezione poetica e della tecnica di scrittura di Mayröcker. Il vantaggio metodologico di una simile alternativa risiede nella possibilità di poter conoscere immediatamente alcune delle principali costanti nella presentazione estetica dell'esistenza realizzata da Mayröcker da assumere come punto di partenza e base di confronto per il successivo scandaglio delle peculiarità che costituiscono la rete dei molteplici richiami a Hölderlin in *Scardanelli*. Con questo preliminare accertamento degli elementi ricorrenti nell'opera di Mayröcker, considerata anche da un punto di vista storico-letterario, intendo mostrare che emozione ed esperimento sono tra le prerogative più importanti e irrinunciabili del tipo di letteratura proposta dall'autrice.

Il secondo capitolo si divide in due parti. A una rapida e, necessariamente, parziale ricostruzione della storia della ricezione di Hölderlin, limitata alla lirica di lingua tedesca del XX secolo e preceduta da uno schizzo della ricezione nell'Ottocento, segue una breve rassegna delle presenze del poeta nelle liriche di Mayröcker precedenti a *Scardanelli*. La struttura del capitolo consente di fare un confronto ravvicinato tra la varietà delle letture germogliate nel tempo e la personale interpretazione dell'autrice, che attinge dal patrimonio del passato suggestioni e riflessioni sul poeta per rifunzionizzarle secondo la propria disposizione estetica. In questa fase della ricerca risulta particolarmente importante analizzare in maniera critica le ragioni dell'affinità elettiva con Hölderlin suggerite dall'autrice nel discorso tenuto in occasione del conferimento del premio intitolato al poeta. È ugualmente utile considerare alcuni preziosi documenti provenienti dal *Friederike Mayröcker-Archiv*. Per la spiegazione dei simboli utilizzati nella trascrizione rimando sin da subito alla tavola posposta all'indice.

In funzione di accesso al cuore della relazione poetica che sostanzia *Scardanelli*, una parte del terzo capitolo contiene una riflessione metodologica sul procedimento letterario costituito dall'intertestualità, la quale cerca di delineare un percorso concettuale che possa contribuire a descrivere il fenomeno nella raccolta di Mayröcker. Seguono un preliminare orientamento alla pratica intertestuale dell'autrice circoscritta al periodo compositivo compreso tra il 1986 e il 2009 e la presentazione del significato assunto dall'intertestualità in Mayröcker. Con l'individuazione preliminare della funzione dei riferimenti a Hölderlin in *Scardanelli*, strettamente legata alla memoria e alla rielaborazione della tradizione incarnata dal poeta, comincia la sezione che costituisce il nucleo fondamentale del presente studio.

Il particolare confronto della raccolta con il materiale proveniente dal passato è illustrato tramite una panoramica introduttiva e generale nel quarto capitolo, nonché mediante un'analisi puntuale degli aspetti formali e tematici ricorrenti, condotta rispettivamente nel quinto e nel sesto capitolo, in cui i motivi dell'affinità poetica sono nuovamente verificati sulla base della disamina dei testi. Dall'osservazione dettagliata delle intersezioni intertestuali, delle riprese e delle variazioni, emerge un profilo complesso e multifaccettato che, sia mediante riferimenti lessicali, strutturali e sintattici sia tramite scelte tematiche e motivistiche, risponde in maniera decisa e personale alla questione controversa nel contesto socio-culturale e letterario del XX e XXI secolo sul valore della poesia e della tradizione.

Primo capitolo

Cenni sulla «esistenza di scrittura»²⁶ di Friederike Mayröcker.

Le esperienze fondamentali della/nella poesia

Chiunque si occupi dell'opera di Friederike Mayröcker non può evitare di fare i conti con uno dei suoi aspetti centrali, ma anche più controversi: la relazione tra l'esistenza e la scrittura. Mayröcker, questa la mia tesi, impiega la materia della biografia in maniera programmatica.²⁷ Quel che mi interessa in questa sede può compendiarsi in due domande: cosa consente di esprimere all'autrice la rielaborazione dei dati "biografici" sulla propria poetica e in che modo ciò avviene?

L'interpretazione testuale nel presente lavoro è dunque fondata sul concetto di intenzione, qui da intendere, usando due delle tre categorie proposte da Eco, come incontro tra *intentio auctoris* e *intentio operis*.²⁸ La volontà dell'autrice andrà ricostruita di conseguenza principalmente in base allo studio dell'opera. Nel testo stesso infatti sono rintracciabili gli indizi che limitano e sostengono a un tempo l'analisi. Lo scopo è

²⁶ FRIEDERIKE MAYRÖCKER, *Gesammelte Prosa*, 5 voll., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, vol. III, p. 218: «[E]s geht um das Leben, es geht um das Schreiben als Leben, es geht um die *Schreibexistenz*». I cinque volumi di *Gesammelte Prosa* sono stati pubblicati nel 2001 a cura di Klaus Reichert in collaborazione con Klaus Kastberger e Marcel Beyer. Essi comprendono i testi in prosa di Mayröcker, comparsi tra il 1949 e 2001. Tutti i testi in prosa di Mayröcker, qualora inclusi nella suddetta raccolta, saranno citati secondo questa edizione. Accanto alla sigla GP e al numero del volume sarà fornito entro parentesi il rinvio alle pagine corrispondenti. Tra gli scritti più importanti dal punto di vista poetologico vi sono quelli confluiti in *Magische Blätter*, che raccoglie in sei volumi prose brevi pubblicate separatamente dal 1984 al 2007, insieme a discorsi, riflessioni esplicitamente poetologiche e variazioni di opere d'arte. I primi cinque volumi di *Magische Blätter* sono leggibili anche nella collana *Gesammelte Prosa*. Il sesto volume (*Magische Blätter VI*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007), apparso solo singolarmente, sarà segnalato da ora in poi con la sigla MB VI. Le poesie composte dal 1939 al 2003 sono collezionate in *Gesammelte Gedichte*, a cura di Marcel Beyer, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004 (da ora in poi GG). Seguono le raccolte *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009 (da ora in poi VG) e *Von dem Umarmungen*, Berlin, Insel, 2012 (da ora in poi VU), in cui confluiscono poesie redatte rispettivamente dal 2004 al 2009 e nel 2010.

²⁷ Mayröcker riserva le proprie riflessioni poetologiche quasi esclusivamente alla forma poetica e le descrive come parti dinamiche e interagenti del processo di scrittura, mentre evita di formulare teorie vere e proprie per consolidare la propria opera. Dietro l'implicito riferimento in poesia dunque si nasconde l'espressione di un'intenzione poetologica (GP II 267): «Immerfort kommen und gehen Theorien zur eigenen Arbeit, als Teil des Arbeitsprozesses, aber nicht als Aussagen über die Texte, diesen zusätzlich Gewicht zu verleihen». Si veda in proposito anche HEINZ F. SCHAFROTH, *Mut zur Autorisierung subjektivistischer Weltansicht. Fünf Kapitel oder Kapitelanfänge zu Friederike Mayröcker*, «Text+Kritik», 84, 1984, pp. 55-70.

²⁸ Cfr. UMBERTO ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 22-25. La terza categoria proposta da Eco è l'*intentio lectoris*. Questa terza prospettiva non gioca un ruolo determinante nell'analisi intertestuale di *Scardanelli*, nonostante in questa tesi si tengano sempre presenti gli effetti dell'opera sulla ricezione.

stabilire un iniziale quadro di riferimento da poter utilizzare per comprendere secondo quale prospettiva generale Mayröcker recepisce Hölderlin. La mia scelta è caduta sulle costanti nell'opera di Mayröcker: l'infanzia e l'idillio, il rapporto tra la scrittura e le esperienze del dolore, dell'estasi e del *furor*. Pur tentando di dare testimonianza del complesso e dinamico orizzonte di relazioni che organizzano l'intero "testo" di Mayröcker, gli aspetti appena indicati saranno presentati seguendo un ordine lineare, contrariamente a quello prescelto dall'autrice per le proprie opere.

Le fonti impiegate comprendono interviste, conversazioni da me avute con l'autrice, affermazioni poetologiche rintracciabili in prosa e in poesia. Per alcune informazioni specifiche si dimostra essenziale la biografia realizzata da Inge Arteel, un testo che non applica fedelmente la formula tradizionale di biografia, ma che, costretta dalla particolare concezione di vita di Mayröcker ad avere come focus l'opera, si dichiara «atto di trasformazione» inteso a stimolare nuove linee interpretative.²⁹

Prima di tutto però occorre spiegare quali sono i tratti specifici della relazione che Mayröcker instaura tra vita e arte e capire per quale motivo essa assume un ruolo fondamentale nella concezione poetica dell'autrice. A integrazione di questa panoramica preliminare ritengo inoltre necessario trattare un altro aspetto primario del processo compositivo dell'autrice, ovvero l'esperimento linguistico, in cui collimano arditezza formale e precisione tecnica. A tal proposito, è utile dare alcune coordinate sul rapporto di Mayröcker con alcune tradizioni letterarie che, per stessa ammissione dell'autrice, contribuiscono alla formazione di un personale metodo e gusto artistico.

Naturalmente questo lavoro si pone come base di avvicinamento alla poetica di Mayröcker, con la consapevolezza che le indicazioni riportate non esauriscono affatto la ricchezza dell'opera dell'autrice.

1. Premessa: il rapporto tra vita e arte

Mayröcker respinge con decisione ogni tentativo di collegare l'opera letteraria alla personale vicenda biografica. Da una parte la risolutezza di una simile posizione è

²⁹ Cfr. INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., p. 11: «Auch das Schreiben einer Biografie ist ein Akt der Transformation [...]. Gelungen ist diese Biografie nicht nur, wenn sie zur Lektüre von Mayröckers Werk einlädt, sondern zur Konstruktion anderer möglicher Zusammenhänge anregt».

evidente in dichiarazioni ormai note alla critica, quali «*manca di biografia come stile di vita*»³⁰ e «nessuna autobiografia tuttavia autentica».³¹ Dall'altra parte i riferimenti espliciti in prosa e in versi alla propria vita, come al luogo di abitazione, a ricordi ed eventi significativi e a persone realmente frequentate, possono sembrare, date le premesse, una contraddizione. A creare confusione concorre spesso un gesto ambiguo dell'autrice, quello di apporre a fine poesia o testo in prosa una data facente riferimento alla composizione appena ultimata. Benché i testi di Mayröcker siano lontani dal concetto tradizionale di autobiografia,³² essi si servono dunque reiteratamente delle prerogative del genere autobiografico. L'uso della forma diaristico-epistolare, dei ricordi e persino della figura dell'io narrante è però funzionale alla sperimentazione. L'autobiografia diventa con Mayröcker campo di esplorazione estetica sulle possibilità del genere stesso.³³

Non è mia intenzione ricostruire la vita dell'autrice partendo dall'opera o andando a indagare nella sua sfera biografica. Fosse stata questa la direzione del progetto, ci si

³⁰ FRIEDERIKE MAYRÖCKER, *Fogli magici*, a cura di Luigi Reitani, Venezia, Marsilio, 1998, p. 94 (da ora in poi FM). Cfr. GP II 286: «*Biographielosigkeit als Lebenshaltung*».

³¹ Cfr. GP II 509: «[K]eine Autobiographie, dennoch authentisch». Le traduzioni, dove non altrimenti segnalato, sono mie.

³² Mi riferisco qui alla non osservanza del patto lejeuniano nelle prose di Mayröcker. In esse non vi è identità tra autore, narratore e protagonista. Non vi è inoltre un soggetto autonomo che, seguendo un percorso lineare del racconto, permetta al lettore di ricostruire la storia della propria vita. La lettura autobiografica che prevede un io empirico colto nello svelamento di sé e che, mediante il ricorso al materiale mnemonico e al monologo interiore, consente quindi un accesso facilitato al suo mondo emotivo e intellettuale, sarebbe riduttiva nel caso di Mayröcker. Altrettanto inadeguato sarebbe l'uso del concetto di "io lirico" nell'analisi delle liriche dell'autrice. Com'è noto, l'indefinitezza e il carattere multiforme che contraddistinguono il genere lirico determinano nel corso della storia una controversia teorica sulla definizione stessa di "poesia lirica", a cui fa da *pendant* la discussione confusa attorno al concetto di "io lirico" (cfr. DIETER BURDORF, *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart, Metzler, 1997, p. 192) iniziata nel 1910 con Margarete Susman e non ancora terminata. Tra le recenti alternative all'io lirico, formulato per evitare la sovrapposizione di un io autobiografico, produttore empirico del testo, alla costruzione linguistica nei termini di un io nel testo, vi è la definizione di «Textsubjekt» elaborata da Dieter Burdorf. Tale nozione delega la componente personale alla forma linguistica della poesia per garantire una coerenza di significato nel testo (cfr. *ivi*, p. 195: «Der Gestaltungsimpuls des Autors [...] ist als strukturierende Instanz in das Gedicht eingegangen. Wenn wir Gedichte nicht als Produkte willkürlicher Kräfte oder übermenschlicher Mächte verstehen und die Verbindung zwischen dem Gedicht und dem Menschen, der es produziert hat, nicht ganz kappen wollen, müssen wir diese strukturierende Instanz als ein Subjekt denken, gleichsam als Platzhalter des empirischen Autors im Text [...]. Das Textsubjekt ist daher zwischen dem im Text zur Sprache kommenden Ich und dem realen Produzenten des Textes anzusiedeln; es strukturiert die Perspektive des Gedichts und setzt das Ich, ohne mit ihm identisch zu sein»). Pur essendo la più convincente, questa definizione non sembra essere del tutto priva di criticità se applicata ai testi di Mayröcker, nei quali la coerenza è relativizzata per evitare che la polivalenza dei significati sia neutralizzata.

³³ Sul trattamento riservato al genere dell'autobiografia in Mayröcker si vedano in particolare DANIELA RIESS-BEGER, *Lebensstudien*, cit., pp. 128-140; INGE ARTEEL, *Gefaltet, entfaltet. Strategien der Subjektwerdung in Friederike Mayröckers Prosa 1988–1998*, Bielefeld, Aisthesis, 2007, pp. 15-24.

sarebbe imbarcati irrimediabilmente in un'impresa fallimentare o se non altro discutibile. In primo luogo, perché le informazioni personali di cui si dispone sull'autrice sono poche in confronto ai decenni che coprono l'arco della sua esistenza. E in secondo luogo, perché i dati ricavabili da interviste, colloqui, letture e testimonianze di terzi delineano i contorni di una vita che coincide con la sua opera. In questo senso Mayröcker pare essere stata abile nel perseguire l'attuazione di una messa in scena che prevede la totale identità di vita e arte nella formula, coniata dalla stessa autrice, della «esistenza di scrittura». Per un simile modo di concepire la propria esistenza, affrancata da ogni biografismo, non esiste alcuna separazione tra i due termini coinvolti. L'arte non è subordinata alla vita. Tutt'altro. Nella scrittura si costituisce la vita. La realtà è oggetto di percezione irrinunciabile per una letteratura che si pone come processo di metamorfosi, ma coesiste con il materiale di invenzione poetica. La realtà fa parte dunque di un preciso progetto poetico che coinvolge anche il sogno, il ricordo, la fantasia e consiste nel «riconoscere l'anatomia delle cose e di tutti gli esseri viventi, trasformandoli in linguaggio» (FM 92).³⁴ Non nella realtà, ma proprio nella trasmutazione in lingua si rivela la vera sostanza del mondo.

Il risultato ottenuto dalle modificazioni è pertanto una vita che proviene dal processo di scrittura e a cui si può attribuire un'autenticità soltanto se la si considera in quanto tale, ossia nella sua configurazione estetica. Una vita quindi creata artificialmente sull'ammutticchiamento e sulla variazione di motivi letterari, di percezioni filtrate e sequenze provenienti dall'immaginazione, e non più riconducibile alla vita di una precisa entità empirica.³⁵ In seguito alla conversione estetizzante ciò che è stato preso

³⁴ Cfr. GP II 284: «[D]ie Anatomie der Dinge und aller Lebewesen erkennen und in Sprache verwandeln». Mayröcker afferma in un colloquio avuto con Koebel: «Schreiben schafft eine eigene Welt, die aber von der da draußen genährt wird, nicht von philosophischen Erkenntnissen. Das heißt, wenn ich die Welt draußen nicht habe, kann ich sie nicht in mich hereinlassen. Und was ich nicht hereinlassen kann, kann ich auch nicht wiedergeben, also nicht wieder herauslassen. Wenn ich mir vorstelle, es würde mich jemand einschließen und sagen, du darfst jetzt vierzehn Tage nicht heraus – es würde kein einziges Wort auf dem Papier stehen» (HERLINDE KOEBEL, *Im Schreiben zu Haus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche*, München, Kneesebeck, 1998, pp. 138-143: 141). Lo stesso concetto è espresso in un'intervista rilasciata a Pohl: «Ich könnte ohne Außenwelt überhaupt nicht schreiben. Ich brauche ganz konkrete Dinge, um sie umzuwandeln» (RONALD POHL, *Friederike Mayröcker über "Das Schreiben und das Schweigen"*: "Wenn man glücklich ist, kann man nicht schreiben", in www.derstandard.at, 06.05.2010, consultato: 12.03.2016).

³⁵ Su questo punto la critica concorda. Ritengo particolarmente condivisibile l'opinione di Arteel: «Will man den Authentizitätsbegriff für Mayröckers jüngere Prosa auf eine Weise beibehalten, die die Selbstverständlichkeit eines *passe partout* übersteigt, so kann dies nur überzeugen, wenn man für das verschriftlichte Leben im Text keinen klar identifizierbaren außertextuellen, i. e. nicht-ästhetischen Ursprung beansprucht, sondern es als das im Text verschriftlichte, also in erster Linie ästhetische Leben

dal mondo acquista un nuovo significato e ha significato soltanto per via dell'incontro con la lingua. Appare chiaro allora come nel caso di Mayröcker non si possa considerare il rapporto tra "vita e arte" seguendo il tradizionale principio mimetico fondato su "modello e copia".³⁶ Per il presente lavoro è invece molto più produttivo orientarsi principalmente alla sfera artistica piuttosto che a quella biografica, andando a verificare quali tra gli eventi selezionati dall'autrice siano i più significativi per l'analisi di *Scardanelli*, e ancora come e per quale motivo essi sono elaborati poeticamente. Pertanto i dati biografici che accompagneranno l'interpretazione dell'opera andranno sempre riferiti all'esistenza artificiale "vissuta" nell'arte.³⁷

Prima però di procedere all'esposizione, è utile precisare ancora alcuni punti. Il binomio arte e vita è fondamentale in Mayröcker, poiché risponde a una precisa concezione poetica. In questa ottica entrambi i termini sono irrinunciabili. L'arte, ho appena sottolineato, non ignora certo la realtà chiudendosi in una sorta di "art pour

identifiziert» (INGE ARTEEL, *Gefaltet, entfaltet. Strategien der Subjektwerdung*, cit., p. 19). Kastberger sostiene che in Mayröcker l'autenticità è simulata ed evidenzia il carattere retorico del concetto di autobiografia formulato dall'autrice (cfr. KLAUS KASTBERGER, *Stimme und Schrift: Autobiographie als Selbstpräsenz*, in *Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht*, Wien, Böhlau, 2000, pp. 139-156). Mentre non trova alcun consenso nella critica il tentativo di Siegfried J. Schmidt di fondare il concetto di autenticità o di immediatezza della scrittura sulla coincidenza tra riflessione sul processo di scrittura sviluppata nei testi e circostanza reale in cui l'autrice lavora seduta alla scrivania (cfr. SIEGFRIED J. SCHMIDT, *Fuszstapfen des Kopfes. Friederike Mayröckers Prosa aus konstruktivistischer Sicht*, Münster, Kleinheinrich, 1989, p. 39; DANIELA RIESS-BEGER, "Wäschepele Wolfshund und Positano". *Die Auflösung des Autobiographischen in Friederike Mayröckers großer Prosa*, in *Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen*, a cura di Michaela Holdenried, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1995, pp. 339-351: 341).

³⁶ Il significato del termine "mimesis" proviene da tre fonti classiche: dalla *Repubblica* e dal *Timeo* di Platone e dalla più tarda *Poetica* di Aristotele. La teoria sull'arte di Platone si ricollega alla *mimesis*, la quale caratterizza la relazione sussistente tra le idee e le cose del mondo sensibile. In tale ottica l'arte è svalutata, perché lontana dalla verità a causa del suo carattere mimetico che la riduce a semplice copia delle apparenze sensibili. Contrariamente al suo predecessore, Aristotele considera il valore positivo della *mimesis* in ambito artistico e antropologico, prescindendo da riferimenti ontologici. Della categoria della *mimesis* da un punto di vista storico si sono occupati importanti studi come quello di Auerbach (ERICH AUERBACH, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946) e di Gebauer e Wulf (GUNTER GEBAUER, CHRISTOPH WULF, *Mimesis: Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992). Una nuova prospettiva nella considerazione del concetto è aperta da Melberg, che applica la nozione di *mimesis* in letteratura al dispositivo testuale della ripetizione. Partendo dalle osservazioni sulla creazione espone nel *Timeo* e basate sul rapporto mimetico tra immagine, imitazione e tempo, Melberg sostiene che qui *mimesis* diventa ripetizione, nel senso di prova visuale dello scarto temporale tra origine della creazione e riproduzione. *Mimesis* dunque significa in questo caso non tanto ripetizione dell'identico quanto punto di congiunzione tra somiglianza e differenza (cfr. ARNE MELBERG, *Theories of Mimesis*, Cambridge, University Press, 1995). A questa nuova interpretazione della *mimesis* Strohmaier ha fatto riferimento per il suo studio sulla prosa di Mayröcker (cfr. ALEXANDRA STROHMAIER, *Logos, Leib, Tod: Studien zur Prosa Friederike Mayröckers*, München, Fink, 2008, pp. 173-194).

³⁷ Per tutte le ragioni appena esposte, anche Arteel parte dal medesimo principio per la stesura della biografia di Mayröcker (cfr. INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., p. 10).

l'art", ma allo stesso tempo non accetta di ricoprire alcuna funzione utilitaristica a discapito della propria autonomia, il che risulta chiaro dal modo in cui i testi sono configurati. In essi è spesso presente un Io che scrive, un Io che parla di sé. Il soggetto, sebbene labile e franto, si relaziona alla realtà partendo da un bagaglio di ricordi, sensazioni, emozioni; egli è coinvolto attivamente nella percezione. Da ciò è possibile comprendere che egli non solo si riconosce come interpretante, ma conduce anche una riflessione su se stesso. Di conseguenza, sono le impressioni suscitate sull'Io dagli eventi – talvolta anche quelli storici, tra i quali la Seconda guerra mondiale occupa uno spazio centrale, come si vedrà nel terzo paragrafo di questo capitolo – a essere fissate nel testo. Ciò avviene in assenza di una «prospettiva storica», poiché l'Io è già di per sé saturo e mosso in un'oscillazione perpetua da emozioni, detriti mnemonici, immagini di paesaggi, «steli poetiche», ossia memorie letterarie, stati «illuminati o nerissimi» e così via.³⁸ La mancanza di una logica lineare e di una prospettiva dominante nel soggetto, sostituita dal movimento ondivago che conduce spesso a contraddizione, è anche una scelta motivata dall'obiettivo di rappresentare il molteplice. Ciò può accadere solo se la scrittura «non si lascia fissare in alcun punto, giacché lo stesso lavoro ne sarebbe altrimenti distrutto» (FM 83).³⁹ Allo stesso modo l'arte si deve distanziare dal già visto, dal prescritto e dal prefabbricato, non tanto per una rincorsa dell'originalità a tutti i costi, bensì per essere libera e per guardare le cose da una visuale più ampia, lontana dal senso comune, dall'ordine costituito, dall'ideologia, dal sapere immediato e unificante.

Da quel che si è visto finora sulla variazione dei punti di vista da parte del soggetto si deduce che l'accento è posto sul carattere personale e soggettivo della scrittura, solo apparentemente autobiografica. La forza motrice per il processo creativo è un «estremo

³⁸ Cfr. GP V 402: «All die politischen Umstände hierzulande und außerhalb – davon verstehe ich viel zu wenig, müssen Sie wissen, ziemlich ohne geschichtliche Perspektive, so arbeite ich, weil erfüllt von anderen *Transmotionen*: nämlich mich hin und wider treibenden Gefühlen, Erinnerungsresten, Prospekten, Gesprächskurven, Landschaftsbildern, eigentlich -silhouetten, poetischen Stelen, illuminierten oder tiefschwarzen Stimmungen, *Flüsterungen und Fluiden*: 1 Art *Eigenhörigkeit* hat mich eingeholt, ohne daß ich Ihnen erklären könnte was genau ich damit beschreiben will». Cfr. anche MICHAELA NICOLE RAB, *Bilderlust Sprachbild: Das Rendezvous der Künste. Friederike Mayröckers Kunst der Ekphrasis*, Göttingen, V & R, 2014, pp. 124-131. Le Née dedica al rapporto tra autonomia della lingua e materiale autobiografico/realtà un capitolo della sua monografia (cfr. AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., pp. 105-163).

³⁹ Cfr. GP II 267: «Die meine Arbeit begleitenden Theorien und Ansichten befinden sich in einem Zustand permanenter Bewegung, die zwar ihr Tempo ändert, sich aber an keinem Punkt fixieren läßt weil dadurch die Arbeit selbst gestört würde».

soggettivismo»;⁴⁰ la scrittura è «la quintessenza dell'intimità con se stessi».⁴¹ Ciò tuttavia non implica che le percezioni rappresentate appartengano all'esperienza reale di un preciso individuo empirico. I confini tra finzione e reale si fanno indistinguibili. Questa è un'arte che si pone come continuo processo di interazione tra fantasia e ragione e che dunque non si realizza più nel tentativo della riproduzione dell'identico, bensì si manifesta nella somiglianza⁴² e nella combinazione. Quel che non ci si deve attendere allora è una trascrizione, un'esposizione lineare della propria esperienza. Al contrario, quel che si ha è un alternarsi, se non un vicendevole permearsi, di *frammenti* sparpagliati, consistenti in contenuti immaginativi, emozioni, percezioni, letture e ricordi del mondo. In realtà, è bene dire anche che, a dispetto dell'impressione di acuto egocentrismo, nel richiamo autobiografico autenticità extra-letteraria e tendenza narcisistica svaniscono, dato che in Mayröcker privato e universale convergono⁴³ nel tentativo di rappresentare il molteplice. L'«intimità con se stessi» corrisponde all'intimità con il mondo.

Vi è un altro punto da sottolineare: tenuto conto del ruolo rivestito dall'arte nella concezione di Mayröcker, non dovrebbe meravigliare il fatto che tra le fonti extra-letterarie più efficaci per la scrittura spicchi l'arte figurativa, come è espresso chiaramente nella replica alla domanda posta da Thomas Combrink:

T. C. : «Aber in der Sprache befindet sich doch schon so etwas wie Wirklichkeit»

F. M. : «Das könnte man sagen. Die Wirklichkeit hat große Rechte. In den experimentellen Texten ist dieser Einfluss geringer, da die Wirklichkeit hier stärker verwandelt wird. Eine große Anregung ist die bildende Kunst, sehr viele Arbeiten habe ich anhand von bildender Kunst gemacht»⁴⁴

Insieme alla letteratura e alla musica, la pittura diventa un mezzo per calarsi in quello stato ricettivo precedente all'ispirazione poetica. L'arte recepita in ogni sua forma ha il

⁴⁰ Cfr. GP V 187: «[W]as hat das zu tun mit deiner Produktion, was *maschint* dich da fort?, äußerster Subjektivismus vermutlich, rufe ich».

⁴¹ Cfr. GP V 352: «[W]enn man *wirklich* arbeitet, das ist dann 1 Geheimnis [...] : 1 grausamer geheimer Vorgang, bei dem niemand anwesend sein darf!, es ist überhaupt das geheimste das man mit sich selber unterhält, also das ist der *Inbegriff der Intimität mit sich selbst*».

⁴² Sul concetto di somiglianza nell'opera di Mayröcker si veda BARBARA THUMS, *art. cit.*, p. 100.

⁴³ Cfr. GP IV 486: «Das Private, das Universale fließen zusammen». Cfr. anche SARA BARNI, *L'«impetuosa quiete» della scrittura. Friederike Mayröcker e la sua prosa*, in «Studia austriaca», I, 1992, pp. 25-45: 31.

⁴⁴ L'intervista integrale THOMAS COMBRINK, «Die Kunst kennt keine Indiskretion» è disponibile sul sito www.uni-bielefeld.de, consultato: 27.03.2017.

potere di aprire un canale diretto con una dimensione diversa dal quotidiano. Mayröcker non fa certo segreto delle modalità in cui avviene questa trasposizione di stati. Nei suoi testi è comune imbattersi in quadri più o meno famosi, specialmente se realizzati da Francis Bacon, Pablo Picasso o Henri Matisse, perfettamente integrati nella dinamica metamorfizzante precedentemente illustrata. Più che descrivere l'immagine dipinta, nel senso tradizionale di ecfresi, il testo di Mayröcker coglie i movimenti interni al quadro, ne intensifica gli impulsi in esso più o meno esplicitamente rappresentati e li carica di ulteriori sfumature, aprendo la via a nuovi percorsi interpretativi e alla visione di una realtà altra. Il legame tra arte pittorica e scrittura in Mayröcker si fonda su un continuo andare oltre le cose, un vedere e un sentire dilatato, oscillante tra la percezione dell'esterno e dell'interno.⁴⁵

Il motivo per cui mi sono concessa questa breve parentesi si spiega anche con una constatazione che più tardi tornerà utile e che nei prossimi capitoli sarà gradualmente illustrata: la relazione della parola con l'immagine diventa costitutiva nella concezione poetica di Mayröcker. Per ora basti sapere che l'autrice sostiene di pensare «per immagini» secondo una «logica poetica» e non lineare.⁴⁶ Ho sottolineato più volte che questo capitolo invece intende fornire un'introduzione a degli elementi caratterizzanti nell'opera di Mayröcker. Nei prossimi tre paragrafi si vedrà pertanto come l'infanzia e l'idillio, il doppio rapporto della scrittura con l'esperienza del dolore e dell'estasi siano intenzionalmente presentati nei testi di Mayröcker come parti del “vissuto estetico” per gettare in maniera indiretta le fondamenta su cui costruire ed esporre la propria poetica. In questo modo sono inserite nell'arte velate coordinate poetologiche al fine di guidare il percorso dei lettori. Quella offerta dall'opera dell'autrice è una lettura sì aperta, ma non arbitraria e che deve essere invece aderente al testo.⁴⁷ Per questa ragione, gli elementi selezionati per le pagine seguenti si offrono come punti d'appoggio per

⁴⁵ Per un approfondimento sull'uso dell'ecfresi in Mayröcker si veda MICHAELA NICOLE RAB, *op. cit.* Cfr. anche EDITH ANNA KUNZ, *Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers*, Göttingen, Wallstein, 2004, pp. 71-88.

⁴⁶ Cfr. GP IV 486: «Ich folge vermutlich weniger einer traditionellen Logik als einer poetischen Logik, ich denke nicht linear, sondern in Bildern».

⁴⁷ Mayröcker ha idee molto chiare riguardo alla ricezione della propria opera: «Ich lehne ab, dass man vom Leser verlangt mitzuarbeiten. Das ist, glaube ich, Mumpitz. Denn wenn ein Leser ein Buch in die Hand nimmt, will er etwas genießen und das soll er auch. Also, ich stell mir vor, dass der Leser das Buch in die Hand nimmt und sich mitführen lässt, also nicht selber arbeitet, sondern mitreißen lässt und eigentlich berauscht sein sollte von dem Buch, das er liest» (citato in ANNETTE BRÜGGEMANN, *Friederike Mayröcker. “Kein Leben, keine Liebe ohne Literatur”*, in www.deutschlandfunk.de, 18.12.2014, consultato: 22.01.2015).

esaminare non solo la poesia di Mayröcker, ma anche la relazione che la lega all'opera di Hölderlin.

2. *Infanzia e idillio*

Dopo aver presentato a grandi linee il rapporto poeticizzato tra la vita e l'arte nell'opera di Mayröcker e aver delineato la prospettiva attraverso cui esso sarà interpretato, ci si può dedicare all'analisi dell'infanzia e dell'idillio, che si dimostrano fondamentali anche per la successiva ricognizione intertestuale di *Scardanelli*.

Mayröcker nasce a Vienna il 20 dicembre del 1924. Non casualmente, l'autrice ricorda che il suo anno di nascita coincide con la morte di Kafka e con la pubblicazione del primo manifesto surrealista.⁴⁸ Con questo atto significativo l'autrice si inserisce nella parabola della letteratura moderna. Altrettanto programmatico è il gesto di stringere nei suoi testi legami familiari con autori e artisti di diverse epoche, i suoi cosiddetti «fratelli di sangue» (FM 101), da cui si sente ispirata per affinità letteraria e con i quali conduce intensi «dialoghi».⁴⁹ In questo modo, oltre a iscriversi di riflesso nella storia della letteratura, Mayröcker compie il primo passo verso l'estetizzazione della propria esistenza. Ma non solo. Una simile autorappresentazione, che ricerca una parentela poetica fondata sul superamento delle barriere spazio-temporali, presuppone un riscatto dalla morte, tanto temuta e combattuta dall'Io,⁵⁰ proprio grazie alla scrittura. Su questo aspetto essenziale mi soffermerò ampiamente nel terzo capitolo, in cui tratterò del fenomeno intertestuale.

Sottoposta allo stesso principio poeticizzante è anche la presentazione dei rapporti familiari in senso stretto. Ad ottenere rilievo però non è l'appartenenza biologica, ma sono la continuità e lo sviluppo di determinate tendenze estetiche già presenti nelle

⁴⁸ Cfr. GP III 126: «1924, mein Geburtsjahr. Kafka stirbt, das Erste Manifest des Surrealismus wird veröffentlicht».

⁴⁹ Cfr. GP III 131: «[S]chon umkreisen, umschweben sie mich [...] meine Blutsbrüder. Und ich spüre, wie sie mir winken, ihre Geheimnisse zuflüstern».

⁵⁰ Cfr. l'osservazione di Mayröcker tratta dal programma *Menschenbilder, ein Portrait der Dichterin Friederike Mayröcker* della radiotelevisione nazionale austriaca ORF e citata in PETRA MARIA MEYER, *Strophe: Friederike Mayröcker "auf tönernen Füßen"*, in EADEM, *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker*, Düsseldorf, Parerga, 1997, pp. 195-217: 199: «Mein ganzes Werk spricht eigentlich davon, von der Angst vor dem Tod und ich – vielleicht schreibe ich auch gegen den Tod an, das ist auch möglich».

figure del padre, della madre e della nonna materna, le quali hanno contribuito alla formazione della sensibilità artistica dell'autrice in età infantile.⁵¹

Franz Xaver Mayröcker, insegnante, uomo intelligente e ricco di idee,⁵² anch'egli autore di poesie, mostra una particolare attenzione per la lingua, specialmente per lo «Hochdeutsch».⁵³ Una predilezione per l'uso della vista per la concezione del mondo contraddistingue il padre, spesso ripreso nei testi di Mayröcker nel suo sguardo critico o ritratto mentre fotografa la bambina restia. L'elemento visivo lega padre e figlia, la quale per questa ragione si autodefinisce un «Augenmensch».⁵⁴

La madre – anche lei di nome Friederike – racchiude in sé altri aspetti altrettanto importanti per la scrittura di Mayröcker: la malinconia, la tenerezza, l'inclinazione verso le arti e la forte capacità creativa.⁵⁵ Anzi, la figura della madre sembra acquistare un ruolo fondamentale nell'attitudine estetica della figlia. Nella prima si ritrovano infatti due propensioni d'animo ugualmente presenti nella scrittrice adulta, ossia un'aspirazione alla ricostituzione dell'idillio, del «paradiso sulla terra», di un «giardino alpino» («Alpengarten»), e l'impaziente entusiasmo mattutino di fronte al caos dei materiali da lavoro prima dell'atto creativo.⁵⁶ Il «giardino alpino», più volte ricreato dalla madre, ritornerà sempre nelle immagini della natura di Mayröcker, specialmente

⁵¹ Sulla particolare rappresentazione genealogica nell'opera di Mayröcker si veda anche INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., pp. 12-19.

⁵² Cfr. GP III 127: «Mein Vater : Lehrer und leidenschaftlicher Motorist, intelligent, unternehmend, gesellig, ideenreich, die Motorräder und Automobile kamen und gingen».

⁵³ Informazione riportata dall'amico e collega di Mayröcker, Marcel Beyer, in seguito a un colloquio avuto con la scrittrice nel viennese Café Rüdigerhof: «Ob zu Hause immer Hochdeutsch gesprochen wurde, frage ich, oder ob sie als Kind etwas vom wienerischen Gassendeutsch der Kinder auf der Straße aufgeschnappt habe. Nein, ihr Vater sei schließlich selbst Lehrer gewesen, auf ein gutes Hochdeutsch wurde großer Wert gelegt» (MARCEL BEYER, *Eine Gleichung von mathematischer Eleganz*, in www.faz.net, 01.07.2016, consultato: 04.07.2016).

⁵⁴ Cfr. GP III 186: «Ich bin ein Augenmensch und erfasse eigentlich alles nur durch die Augen».

⁵⁵ Cfr. GP II 331: «Meine Mutter : Modistin, inspiriert, melancholisch, aufopfernd, liebevoll, den Künsten ergeben». Cfr. anche Mayröcker citata in RO RAFTL, «*Liebesspiel mit der Sprache*», in www.kurier.at, 19.12.2014, consultato: 23.03.2017: «Meine Mutter war Modistin, eine geschickte. Hat den Beruf sehr geliebt, bis mein Vater gesagt hat, das geht nicht, entweder das Kind oder die Modisterei. Sie war ihr Leben lang sehr melancholisch. Doch. Kreativ. Das Kreative hab' ich sicher von ihr».

⁵⁶ Cfr. GP III 154-155: «[B]estreibt, wo immer sie ansiedelte, eine Idylle zu errichten : windgeschützten Rosenwall, romantisches Weichbild Burgfriede, Blument Teppich, Malven, Innenhofghirlanden, Alpengarten. Die Ausschmückung selbst der bescheidensten Behausung. Von Beginn an bemüht, an der Abbildung des Begriffes vom wirklichen Paradies auf Erden mitzuwirken [...]. Inmitten von Hutstöcken, am Morgen, wenn sie sich an den mit ungeordnetem Arbeitsmaterial angeräumten Tisch gesetzt hat, wird sie von einem Gefühl ungeduldigen Entzückens beim Anblick der vielfarbigen Hutstumpen, Blumengestecke, Tuffs, Schleier, Rüschen und Seidenbänder durchdrungen. Und sie beginnt wie berauscht in diesem herrlichen Durcheinander von Farben und Materialien zu wühlen, in dem Bewußtsein, daß *alles möglich ist*».

quando si tratta di ri-creare il paesaggio idillico:

Eine morsche Brücke über den seichten und breiten Bach, ein heiliger Nepomuk am linken Brückenwall, die strähnigen Uferweiden, der silbern funkelnde Staub der Dorfstraße, der Lehmvierkanter, ein aus Lehmziegeln gebautes Haus, das vom Großvater auf den Vater gekommen war und verloren ging, als ich mein zehntes Lebensjahr vollendet hatte, der besonnte Innenhof, in seiner vorderen linken Ecke ein knorriger Fliederbaum, der Vorgarten mit Dahlien, Zinnien, Küchenkräutern und rosa Malven, im großen Garten das alte Lusthaus von Klematis umrankt, Lilienbeete, Erdbeeren, Klee, Klettenrosen, Glockenblumen, Salbei und Mohn, am Rande des Gartens, ein wenig zum Bach abfallend, ein winziger Alpengarten mit Hauswurz und Farn. (GP III 149)

Le due donne si somigliano altresì sul lato pratico. Non a caso l'Io scrivente traccia un parallelo tra le proprie tecniche di lavoro e quelle della madre modista e fabbricante di bambole. Tra queste, una delle più significative è certamente la pratica dell'“Unterfütterung”.⁵⁷

La figura paterna e quella materna trasmettono nei testi di Mayröcker anche due atteggiamenti differenti nei confronti della bambina: lo sguardo dell'amato padre esprime apprezzamento o biasimo a seconda delle occasioni e specialmente in relazione a ciò che scrive la figlia. Al contrario, la madre è colei con cui l'Io condivide le proprie idee in un rapporto fondato sull'amore profondo e sulla dolcezza.⁵⁸ Anche in questo caso la madre ha una grande influenza sul comportamento e sul futuro “mestiere” della figlia:

Sie lehrt mich redlich zu sein, Käfer zu bergen, Falter zu schonen, mich als letzter in die hinterste Reihe einzuordnen, *bekreuzigt mir mein Leben*, übersät es mit Zärtlichkeit – was bald als Metier und Besessenheit mir zu sprießen beginnt. (GP III 154)

⁵⁷ Cfr. GP III 154: «Ich erfahre von ihr, mit welcher Hingabe, und Ausschließlichkeit, sie damals gearbeitet hat, und ich bin betroffen, weil Arbeitsanstöße und Arbeitspraktiken sich parallel zu den meinen verhalten (das Mustern, das Probieren, das Arrangieren, das Kombinieren, das Kopieren, das Experimentieren, das Collagieren)». Per la definizione di “Unterfütterung” rimando al quinto capitolo di questa tesi.

⁵⁸ Cfr. GP III 15: «Das ist mir ein Vaterblick! : ein vages Gefühl, als sei ich schon wieder ertappt, als sei ich schon wieder bei einer Schandtät ertappt worden, als hätte ich die Strafe verdient». Per quanto riguarda il rapporto con la madre si veda invece la prosa *mütterlicherseits* del 1977 (GP III 154-155). Per un approfondimento sul rapporto tra soggetto femminile e maschile in Mayröcker si veda ALEXANDRA STROHMAIER, *Logos, Leib und Tod*, cit., specialmente pp. 203-209.

Non è un caso dunque che tenerezza e compassione siano due tratti peculiari della lingua scelta da Mayröcker per operare la propria arte. Essi si rendono visibili sul piano formale ad esempio nell'uso frequente di diminutivi.⁵⁹

Una disposizione sensibile si manifesta anche nella nonna materna. Ma sono specialmente il carattere trasognato e mite, l'animo generoso quanto prodigo e avulso dalla realtà di cui è dotata l'anziana donna, proprietaria di alcuni negozi di alimentari andati poi in fallimento, a esercitare un fascino particolare sulla bambina, al punto che l'Io, con una lode affettuosa, descrive la parente come «una dea in seta e taffetà : la mia preferita» (FM 23).⁶⁰ Le esperienze “dissociative” dalla realtà sono parte anche della quotidianità della bambina durante i soggiorni estivi trascorsi in una casa di proprietà dei nonni paterni a Deinzendorf, paesino della Bassa Austria dislocato puntualmente nei testi di Mayröcker attraverso la ripresa di immagini facilmente riconoscibili. Questo è un motivo fondamentale nella poetica di Mayröcker, su cui è bene soffermarsi. Il soggetto ritrae se stesso nei pomeriggi trascorsi a sognare ad occhi aperti o ad osservare la bellezza della natura mentre si perde in essa, e identifica quei luoghi e quel periodo con il suo idillio e con la sua infanzia. Allora e sino all'età di dieci anni, il giardino della casa estiva e il paesaggio di Deinzendorf incantano la bambina, permettendole di abbandonarsi all'immaginazione e di sentire un'affinità profonda con piante e animali.⁶¹ Nell'Io si imprime l'idea di natura quale fonte di meraviglia e quale parte del mondo a lui somigliante. Ancora oggi l'autrice sostiene di conservare la capacità di immedesimarsi negli esseri viventi che la circondano, qualcosa che non sempre genera gioia nella sua persona, sensibile alla sofferenza altrui, ma che quanto meno appaga il proprio bisogno di avvicinarsi alla realtà per riconoscerla,⁶² una meta raggiungibile attraverso e durante la scrittura.⁶³

⁵⁹ Cfr. FRIEDERIKE MAYRÖCKER, *fleurs*, cit., p. 8: «[D]iese 1 wenig Vorliebe für Diminutive (Ästchen Stimmchen Blättchen Väterchen) ist vielleicht Verlangen nach Welt-Zärtlichkeit».

⁶⁰ Cfr. GP II 331: «Meine Großmutter mütterlicherseits : verschwenderisch, träumerisch, lebensfern, zärtlich und sanft, eine Göttin in Taft und Seide : mein Liebling».

⁶¹ Cfr. ivi, p. 330: «Ich kniete vor jedem Käfer, redete zu den Katzen, schlang meine Arme um jedes Hündchen des Dorfes».

⁶² Cfr. nota 34.

⁶³ Così si esprime Mayröcker nell'intervista di TOBIAS HABERL, “*Ich bin erst mit Mitte 70 ein wirklicher Mensch geworden*”, in www.sz-magazin.sueddeutsche.de, Heft 37/2012, consultato: 12.07.2016: «Wenn ich schreibe, kommt mir das, was ich beschreiben will, so nahe, als ob es mir gegenüber sitzt. Oft heule ich beim Schreiben, weil ich mich so gut in alles hineinversetzen kann. Menschen, Tiere, ganz egal, mit allem, was mir nahe ist, kann ich mich völlig identifizieren. Ich bin dann dieses Ding. [...] Ich kann nicht sagen, dass es mir Freude macht, aber es befriedigt mich. Wenn ich durch die Straßen gehe, schauen mich alle Hunde an. Und jeder dieser Hunde ist mein Hund, ja eigentlich bin ich es selbst, der da traurig aus

Per Mayröcker proprio in questo incantamento vissuto nel paese, coincidente con il senso di comunione e con la «sensazione di essere trasferita in un altro stato di coscienza»,⁶⁴ prende forma la propria propensione poetica.⁶⁵

Il mondo paradisiaco, a cui la bambina è esposta, e il costante amore dei familiari consentono all'Io di crescere in un ambiente sicuro. Ma il giardino presenta anche un aspetto meno rassicurante. Una recinzione cinge l'intero perimetro.⁶⁶ Il confine tracciato dal recinto crea un rifugio, ma è allo stesso tempo una limitazione della libertà, una condizione di cui l'Io è consapevole. La protezione concessa dai genitori all'unica figlia è talvolta percepita dal soggetto come presenza eccessiva. Questo, insieme al suo precario stato di salute,⁶⁷ contribuisce all'isolamento dell'Io, una condizione ermetica che però non è del tutto negativa, ma che anzi si rivela propizia per lo sviluppo di tendenze estetiche poi meditate e deliberatamente adottate.⁶⁸ La scelta di Mayröcker di accentuare questo aspetto nella ricostruzione estetica è dettata dalla convinzione che l'isolamento, spesso associato al motivo dell'eremita, sia una premessa necessaria per l'attività poetica. Così infatti l'Io può coltivare la propria indole artistica. Lo stato di

dem Fell rausschaut. Ich kann sehen, wenn Hunde weinen, egal ob Mensch, Tier oder Ding, alles spricht zu mir».

⁶⁴ Cfr. Mayröcker citata in HERLINDE KOELBL, *Im Schreiben zu Haus*, cit., p. 140: «Wenn ich arbeite, befinde ich mich in einer anderen Bewußtseinslage. [...] aber dort [in Deinzendorf – S.S.] hat sich zum ersten Mal dieses Gefühl, daß da ein Zauber ist, eingestellt; dieses Gefühl des Versetztseins in eine andere Bewußtseinslage. Nur wußte ich noch nicht, was es bedeutet, wohin es führen könnte und schließlich mich geführt hat. Das war in meinem sechsen Lebensjahr». Questo aspetto sarà approfondito nel quarto paragrafo di questo capitolo.

⁶⁵ Così osserva Mayröcker nel programma *Menschenbilder, ein Portrait der Dichterin Friederike Mayröcker* (citato in PETRA MARIA MEYER, *Strophe*, cit., p. 195): «Ich hätte wahrscheinlich nie eine Zeile schreiben können, wäre ich nicht in den Sommermonaten meiner Kindheit diesem Deinzendorf – man könnte fast sagen – ausgesetzt gewesen. Es war eine wahnsinnige, eine herrliche, wunderbare Ausgesetztheit, ein Ausgesetztsein einem paradisischen Wohlgefühl, eine Vorahnung von etwas, das später im 13., 14., 15. Lebensjahr bei mir ausgebrochen ist als Schreiblust, Schreibwahn oder wie immer man es nennen will».

⁶⁶ Si veda ad esempio l'intervista di BODO HELL, *es ist so ein Feuerrad. Gespräch mit Friederike Mayröcker* (GP III 179-201: 189), dove Mayröcker traccia un parallelo tra un quadro di Hubert Aratym e la propria infanzia: «[...] da wird ein Mensch eingezäunt, also hinter Zäunen eingesperrt, eigentlich eingemauert, also vergewaltigt, seltsamerweise habe ich dieses Bild verbunden mit Kindheitserinnerungen in Deinzendorf, dieser Sommeridylle meiner Kindheit, ohne das es mir verständlich wurde, wieso – denn das war ja mein Paradies, der große Garten, der geräumige Vierkanter . . . aber es hat mit dem Begriff Zaun und Garten zu tun, die doch etwas Negatives für mich an sich gehabt haben müssen, ohne daß ich es mir bewußt machen hätte können».

⁶⁷ In seguito a una meningite sopraggiunta nel primo anno di vita, Mayröcker soffre sino ai quattro anni di attacchi di febbre e per questo motivo non frequenta la scuola materna (cfr. INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., p. 12).

⁶⁸ Cfr. GP II 275: «Vielleicht hat gerade diese Abgeschlossenheit meiner Kindheit dazu beigetragen – eine Art Dunkelkammer, in der alles schon voraus entwickelt wurde – und das Netz der Familie, in dem ich mich, geschwisterlos, zugleich gefangen und geborgen fühlte : in einem meiner langen Gedichte schreibe ich davon : “. . . netz-geher; standort netz netz-familie [...]».

«isolamento, di eremitaggio» è ricercato, poiché esso «accende [...], infiamma allo scrivere» (FM 104).⁶⁹

L'idillio e l'infanzia finiscono con la vendita all'asta della casa di campagna. La funzione di Deinzendorf e del distacco della bambina dal suo paradiso nella poetica di Mayröcker si rivela nella possibilità di alimentare nel soggetto il desiderio di recuperare quella dimensione lontana. La "Sehnsucht" provata dall'Io è uno sprone che lo spinge a scrivere:

S. J. S.: «Kristallisieren sich Erinnerungen bei Dir an Personen oder an Büchern, an bestimmten Arbeitsschwerpunkten oder woran?»

F. M.: «Vor allem an Personen. Personen und Landschaften, wobei ich jetzt bei Landschaften auch die eigene Stadt oder fremde Städte meine. Ich habe Jahrzehnte eigentlich nur geschrieben, weil ich die Sehnsucht hatte, wieder Deinzendorf zu bekommen, also dieses Haus mit allem was dazu gehört. Diese Erinnerung an die Kindersommer und dieses Haus, das es noch immer gibt, ist für mich eine ganz wichtige Sache. Aber das Haus ist jetzt ganz verschandelt, umgebaut und hat den vierten oder fünften Besitzer, es ist inzwischen eigentlich weg. Ich gehe jetzt ziemlich emotionslos dorthin. Wenn ich jetzt hingehere, so sind meine Emotionen mit den Personen verbunden, mit denen ich das Haus wiedergesehen habe».⁷⁰

Dal passaggio citato emerge inoltre l'importanza del ricordo legato all'idillio che, in questo caso, serve a marcare la differenza tra ciò che era e ciò che è. A questo proposito, una prospettiva diversa è data da *Kindersommer* (GG 22), poesia del 1948 poi ripresa circa trent'anni dopo in una breve prosa che funge da commento.⁷¹ I due testi testimoniano una particolare rielaborazione della perdita, in cui è possibile vedere come Mayröcker si approcci al concetto di memoria. Di seguito riporto il testo in versi:

Erträumter einsamer blauer Engel
in meinem Herzen läutet ein heller Regen
in meinen Händen blühen die Glockenblumen
Salbeiblüten wehen mich an
die Perlenkette der Tränen gleitet

⁶⁹ Cfr. GP IV 486: «[E]s ist das Insuläre, es ist das Eremitenhafte, es sind die kl. unscheinbaren Dinge [...], die mich zum Schreiben anfeuern, anzünden».

⁷⁰ SIEGFRIED J. SCHMIDT, "Es schießt zusammen". *Gespräch mit Friederike Mayröcker (März 1983)*, in *Friederike Mayröcker*, a cura di Siegfried J. Schmidt, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, pp. 260-283: 274.

⁷¹ Si veda anche il commento in GP III 148-151.

an den liegenden Schläfen nieder
immer ist Nachmittag
immer bin ich über einer Brücke von Staub
mein Birnbaum wirft Scherben ab
leise flötet der Schatten
mein Fusz ist warm und nackt an der Erde
drüben im dunklen Bereich der Schaukel
geigt die Angst
die Stuben sind dumpf und vertraut
über den feuchten Schwellen
blühen Schwertlilien auf
Abend lila und leicht
Abend durch vergessene Fenster
Abend
ich musz mein heiszes hüstelndes Kranksein
in hohen Kissen verbergen
Nacht
ich lasse Akazienblätter treiben
ich liebe den Wind
die rauschenden runden Weiden führen irgendwohin
eine Mohnblume wartet auf mich

Il testo si estende lungo le tre dimensioni del tempo: passato, presente e futuro. Nell'*incipit* «erträumter» evoca un determinato contenuto onirico, un solitario angelo azzurro, del quale è evidenziata l'effettiva assenza proprio attraverso la menzione del sogno. All'attività onirica allude la posizione distesa delle tempie. Il verbo "erträumen" però indica anche l'atto dell'immaginare qualcosa che si desidera ardentemente, un oggetto della "Sehnsucht" dunque, remoto. Nel secondo verso il passaggio dal tempo passato al presente nelle forme verbali segnala tuttavia un cambiamento nella percezione. L'assenza è sostituita con una presenza, di suoni, di colori, di fiori e fluidi, una vitalità che non preannuncia però il ricordo di un luogo amato o di un tempo di felicità ormai perduti. Lo sbocciare e lo scorrere anticipano piuttosto l'attualità, ricreata formalmente con l'avverbio «immer», di un'infanzia idilliaca sempre ripetibile, anche se per certi versi irrequieta e malinconica, come è evidente rispettivamente col richiamo al suono angosciante dell'altalena nella zona buia e ai salici fruscianti. La sua durata si dispiega concretamente nel tempo della poesia, del processo di scrittura, ma è messa

nuovamente in discussione. Se anelito e mancanza aprono la poesia, in chiusura compare infatti l'allusivo papavero, forse promessa di un futuro, reso possibile mediante un necessario oblio, anche temporaneo, di quel che non si possiede più.⁷²

Un altro fatto contribuisce ad appesantire l'atmosfera in famiglia e costringe l'io a vivere ancora una volta uno stato di turbamento nel proprio idillio. L'adorata nonna materna, malata di cancro, muore dopo gravi sofferenze. A rappresentare le impressioni provate da bambina per la scomparsa dell'anziana parente sono chiamati lo sconforto e l'assurdità della morte,⁷³ aspetti che costituiscono un altro perno attorno a cui ruota la produzione di Mayröcker. Quella che è una certezza nella vita di ogni essere vivente, è per l'autrice un nemico, «uno scandalo, un'indecenza, un'offesa, una condanna e una svalutazione della vita umana» da odiare esattamente come la odia Elias Canetti.⁷⁴ La morte è una costante: fa la sua comparsa molto presto nella vita dell'io, è vicina sia nel deterioramento fisico con l'avanzamento dell'età sia nel momento in cui un caro viene a mancare. Col passare degli anni Mayröcker dedica alla morte sempre più spazio nei propri lavori. La morte rappresenta la fine della scrittura e del rapporto con se stessi.⁷⁵ Proprio per questa ragione, continuare a scrivere mantiene in vita. In un certo senso anche la morte è dunque funzionale alla scrittura: il bisogno di trasformare in lettere la paura di morire nutre e fortifica la lingua. Un linguaggio ostinato nella propria vitalità è l'unica maniera per resistere e per rivoltarsi contro la violenza della morte.⁷⁶ L'amore per la vita sembra essere ad ogni modo più forte e dà la folle speranza di poter continuare a vivere un'«esistenza di scrittura» anche dopo la propria dipartita.⁷⁷

⁷² Cfr. anche l'interpretazione di INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., p. 18.

⁷³ Cfr. GP III 640-641.

⁷⁴ Cfr. le riflessioni di Mayröcker citate nell'intervista JULIA KOSPACH, *Friederike Mayröcker: Der Tod ist mein Feind, er ist ekelhaft*, in www.profil.at, 23.10.2003, consultato: 12.03.2016: «Der Tod ist ekelhaft. Er ist ein Eklat, ein Skandalon, eine Frivolität, eine Schmach, eine Verdammung und eine Herabsetzung des menschlichen Lebens. Und der große Stachel des Todes ist, dass man nicht weiß, wohin es geht» e ancora «[i]ch habe einfach Angst vor dem Tod. Nicht nur vor dem Sterben, auch vor dem Zustand des Gestorbenseins. Ich bin sehr skeptisch, was die Bejahung des Todes anlangt. Es gibt viele Menschen, auch viele Autoren und Künstler, die ihn akzeptieren. Ich habe nur einen gekannt, der ihn genauso gehasst hat wie ich; das war Elias Canetti».

⁷⁵ Cfr. *ibidem*: «Es ist eine monströse Vorstellung, sich vom Schreiben verabschieden zu müssen. Das Tod-sein bedeutet eine Abnabelung von dem, was man an Intimität mit sich selbst gehabt hat».

⁷⁶ Cfr. *ibidem*: «Wenn ich über den Tod schreibe, ist das eine positive Beschäftigung. Ich kann mich dann mit der Sprache gegen ihn sträuben. Es ist eine Metamorphose der Angst vor dem Tod. Aber nur für die Zeit, in der ich schreibe. Die Angst kommt immer wieder».

⁷⁷ Cfr. *ibidem*: «Mein Vater hat so gern gelebt. Anscheinend habe ich das von ihm. Außerdem habe ich noch die ganz verrückte Idee, dass es in einem Leben nach dem Tod möglich sein müsste, dass ich weiter schreiben kann».

E forse non è un caso che la prima esperienza della morte, quella della nonna, tanto amata per il suo essere sognante e per la sua capacità di vivere nella sospensione della realtà, sia temporalmente vicina all'allontanamento da Deinzendorf, una dimensione meravigliosa che consente all'Io fanciullo di sognare ad occhi aperti. L'esperienza della separazione si presenta anche in seguito sotto due forme: primo, nel distacco dal piccolo paradiso, ormai diventato un topos in Mayröcker, e secondo, nella perdita di persone care. Tra gli addii pronunciati quello con i genitori e quello con Ernst Jandl, collega, poeta e compagno di vita scomparso nel 2000, sono i più sofferti e i più evocati.⁷⁸

Sull'esempio fornito dal periodo infantile si può introdurre un concetto basilare per la descrizione dell'opera di Mayröcker che consiste in una turbinosa poetica degli affetti,⁷⁹ la cui presenza è avvertibile, come si vedrà nell'ultimo paragrafo del capitolo,

⁷⁸ Si veda, solo per citare un esempio, FRIEDERIKE MAYRÖCKER, *Requiem für Ernst Jandl*, Frankfurt am Main, Surhkamp, 2001, scritto dopo la morte dell'amato compagno.

⁷⁹ In questa sede posso solo accennare alcuni momenti fondamentali nella storia del concetto di affetto. L'espressione "affetto" deriva dal latino *affectus* che, come il greco *pathos*, indica in senso ampio qualsiasi stato fisico e spirituale provocato da condizioni esterne, in senso stretto uno stato o un moto dell'anima (cfr. BEATE KELLNER, *Affektlehre*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. I, a cura di Klaus Weimar, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Berlin, de Gruyter, 2007, pp. 23-25: 23). I termini *pathos* e *affectus*, insieme a *passiones*, *perturbationes*, *affectiones* sono usati come sinonimi da Agostino nel *De civitate dei*, 9. 4. La nozione di affetto e la classificazione delle sue componenti specifiche cambia in base alla scuola filosofica e al tipo di discorso (etico, psicologico, medico, retorico, poetologico). La dottrina degli affetti trova realizzazione nella retorica antica: nel discorso sono rappresentate la suddivisione degli affetti e le tipologie di impiego secondo l'effetto che si intende provocare nel pubblico. In letteratura dalla seconda metà del XVIII secolo la dottrina degli affetti entra in secondo piano, anche se mantiene una centralità nel dibattito poetologico. Fondamentale è la reinterpretazione della catarsi di Aristotele grazie alla nobilitazione dell'affetto o passione nella teoria della tragedia di Lessing. Kant propone l'associazione o la subordinazione degli affetti al «Gefühl», al "sentimento", ovvero a qualcosa legata all'impressione soggettiva e non determinabile *a priori* – contro la «Empfindung», ossia la sensazione come visione oggettiva del mondo – e alla distinzione dalle più pericolose passioni. Il cambio di concezione introdotto da Kant si riflette ad esempio su Schiller nella svalutazione degli affetti in *Über das Pathetische* e in *Vom Erhabenen*. Specialmente le considerazioni di Schiller accolte in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-1796) sul differente modo di sentire, «Empfindungsweisen», antico e moderno, derivano dalla distinzione di Kant tra un sentimento morale, articolato in base a leggi e morale, e un sentimento estetico, fondato sul piacere e sul dispiacere. Il dibattito ha conseguenze a livello letterario. Secondo Schiller, i generi letterari antichi dell'idillio e dell'elegia possono ormai essere inclusi nella poesia sentimentale: tali generi sono descrivibili da un lato in base alla perdita di un'antica armonia con la natura, dall'altro lato tenendo conto della differenza nel particolare modo di sentire, antico o moderno (cfr. BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, pp. 17 sg.). Alla fine del secolo compare il concetto di «Stimmung», uno stato d'animo generato da processi emotivi ripetitivi e in parte inconsci. Con i Preromantici tedeschi, specialmente con Friedrich Schlegel e Novalis, si parla di «Stimmung» come di uno «Schweben», una "fluttuazione", "una vertigine" delle emozioni. Contro il legame tra retorica e affetti si sviluppa dunque l'orientamento romantico volto verso la soggettività dell'espressione linguistica, ossia verso uno stile soggettivo che rappresenta la personalità dell'autore. Alcuni studiosi rilevano un contrasto tra la lirica tradizionale del XIX secolo e quella moderna. Quest'ultima sarebbe cominciata in Germania con gli Espressionisti Trakl e Benn, secondo criteri formali e linguistici dell'approccio strutturale (cfr. HUGO FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt, 1956; DIETER LAMPING, *Moderne Lyrik*.

già nella fase più sperimentale. In Mayröcker tale poetica non è identificabile come espressione della «Stimmung» di un preciso soggetto, né è riducibile a un semplice sentimentalismo, poiché essa consiste in una messa in scena che si combina a una instancabile ricerca delle potenzialità espressive della lingua. Nella rappresentazione confluiscono il potere salvifico e il senso di protezione dalla morte trasmessi dalla scrittura, ma anche elementi che generano una dissonanza che affascina e turba a un tempo. Nell'opera di Mayröcker è accolta infatti la contraddizione dell'esistenza grazie alla rappresentazione dell'intera gamma degli affetti che si realizza in un passaggio repentino di emozioni contrastanti.⁸⁰

In questa prima fase della «esistenza di scrittura» sono individuabili già alcuni fondamenti del successivo percorso poetico di Mayröcker, primo fra tutti la dimensione dialogica della letteratura. La concezione estetica, che nella ricostruzione poeticizzata appare geneticamente ereditata e ulteriormente sviluppata, si compone inoltre di vari elementi: la vista quale senso preferito per la percezione, la tenerezza, la compassione e

Eine Einführung, Göttingen, V & R, 1991), oppure (se si esclude qualche pioniere) con Arno Holz, Stefan George, Hofmannsthal e Rainer Maria Rilke, secondo i parametri formali e contenutistici dell'approccio storico (ad esempio VIKTOR ŽMEGAČ, *Zum literaturhistorischen Begriff der Jahrhundertwende*, in IDEM, *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, Königstein, Athenäum, 1981, pp. IX-LI). Il contrasto individuato tra lirica tradizionale del XIX secolo e lirica moderna è basato sulla sostituzione dell'espressione delle emozioni tramite l'esperimento formale. Contro tale "tesi della modernità", Winko individua la persistenza del concetto di emozione nella lirica composta attorno al 1900 (nella quale la studiosa include, oltre ai Naturalisti, ad esempio Holz, George, Hofmannsthal, Rilke) e registra invece nelle dichiarazioni poetiche degli autori riassumibili con la formula «Wir fühlen anders», "noi sentiamo in maniera diversa", un cambio qualitativo nell'interpretazione delle emozioni e nel modo di accedervi o nel sentire rispetto al passato. Una simile storicizzazione comporta due strategie di legittimazione: i poeti da una parte elevano la propria capacità di sentire definendola come moderna e al passo con i tempi, dall'altra parte giustificano novità formali ed espressive, che si legano sia all'estetica sia a problematiche morali e sociali dell'epoca: «Sie fassen Emotionen und ihre Vermittlung im Gedicht als eine – eben poetisch realisierbare – Lösung dieser Probleme auf und begründen damit zugleich ihre "Modernität". Der Rekurs auf "Gefühl" ist demnach keineswegs als solcher schon eine anachronistische Strategie oder Flucht in die Sicherheit einer vermeintlichen heilen Lyrik-Welt, und er wird auch nicht zwangsläufig von einem ungebrochenen Subjektbegriff begleitet» (cfr. SIMONE WINKO, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin, Schmidt, 2003, p. 217). Per evitare complicazioni e confusioni terminologiche, nel suo studio Winko non fa distinzione tra i concetti di «Gefühl», «Emotion» e «Affekt» (ivi, p. 64). Anche nel presente lavoro i tre termini saranno usati come sinonimi. La poetica degli affetti nella definizione di Meyer-Sickendiek, che rilegge i concetti di «Gefühl» e «Stimmung» sotto la lente poetico-affettiva e li rende dunque utilizzabili per la propria analisi (cfr. BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, *op. cit.*, p. 22), è strettamente legata al genere letterario: «Eine Affektpoetik geht davon aus, daß sich spezielle literarische Gattungen als von den menschlichen Affekten geprägte und von den Affekten erzählenden Formen begreifen lassen» (ivi, p. 9). Essendo evidentemente soggetti alla variabile storica, gli "affetti dominanti" nella storia dei generi non sono analizzabili come costanti, bensì come elementi mutevoli. Nel suo studio Meyer-Sickendiek registra una tendenza dei generi alla "totalizzazione dello standard emotivo", ovvero un'assolutizzazione, o addirittura una trasformazione che non esclude la deformazione dell'idea originaria (cfr. ivi, p. 40).

⁸⁰ Sulla poetica degli affetti nella lirica di Mayröcker si veda DANIELA STRIGL, *art. cit.*

l'amore a fondamento dell'arte, la malinconia, l'interesse per la lingua e per le arti, l'entusiasmo creativo e la curiosità sperimentale nelle tecniche usate, ma anche la capacità di estraniarsi dalla realtà. Quest'ultima viene alla luce nell'esperienza dell'idillio, in cui l'io sente un'affinità profonda con gli elementi naturali ed è colto dallo stupore nella malinconica contemplazione della natura. Già in questa fase si affaccia però un'inevitabile contrasto di emozioni. L'idillio, con tutte le componenti conferitegli da Mayröcker, sprigiona da un lato un senso di protezione, di gioia e dall'altro un senso di isolamento misto a irrequietezza. Estremamente importante è l'esperienza della perdita. In primo luogo, quella rappresentata dalla fine del paradiso infantile, a cui segue il grande desiderio di ricrearlo, anche attraverso un uso particolare della memoria. In secondo luogo, la separazione forzata dalle persone amate a causa della morte, che può essere combattuta solo con la forza del linguaggio.

Nonostante le prime terribili prove della vita restino indelebili nella memoria dell'io, sono ben altri gli avvenimenti indicati in parte da Mayröcker come cause scatenanti di una concreta reazione poetica che sfocerà nelle sue prime elaborazioni letterarie.

3. Dolore

Il secondo elemento utile alla successiva ricostruzione dell'itinerario di rimandi intertestuali tra Mayröcker e Hölderlin consiste nell'esperienza del dolore. Il tema è stato inevitabilmente anticipato nel paragrafo precedente per via della personale lettura dell'idillio proposta da Mayröcker. Nelle pagine seguenti saranno esposti altri aspetti del dolore e sarà evidente come nella poetica dell'autrice la sofferenza diventi condizione imprescindibile per la scrittura.

L'immagine dell'idillio è velata da una tonalità cupa. Nei testi si fa riferimento alle difficili condizioni finanziarie della famiglia, le quali concorrono a minare la serenità della fase infantile.⁸¹ Il sostentamento assicurato dal negozio di alimentari gestito dai nonni benestanti termina per insolvenza, una situazione che intorno al 1935 peggiora con la morte dei due coniugi, da cui i giovani genitori dipendono economicamente. Per celebrare i funerali, la famiglia si indebita ulteriormente. Lo stipendio del padre non è

⁸¹ Si veda ad esempio GP II 331.

sufficiente per condurre una vita dignitosa. Questi sono lunghi anni di miseria e di vergogna, in cui la bambina patisce non solo privazioni, ma anche lo scherno dei compagni e degli adulti a causa del suo abbigliamento trasandato.⁸² Ancora oggi è incisa nella memoria la parola che all'epoca ferisce profondamente la sensibilità della bambina: «verpumpeidel», un termine appartenente al *Datterich*, dialetto parlato nella parte meridionale dell'Assia e che significa “sciatto, malandato, in rovina, trascurato”.⁸³ Questo è uno dei primi contatti con la potenza della lingua, sebbene ciò avvenga in un'occasione in cui del linguaggio emerge la violenza con la quale esso è impiegato dalle persone. All'effetto di estraniamento e di inquietudine generato nella bambina da simili vicende, dall'apprensione genitoriale, nonché dal sistema scolastico autoritario e piccolo-borghese dell'anteguerra, improntato a formare nei cittadini la capacità di adattamento insieme a un contegno discreto quanto incolore e ordinario,⁸⁴ si accompagna sempre il riparo offerto dalla rete familiare e dalla natura. L'esaltazione del paesaggio e delle sue componenti si combina così al motivo ricorrente nella scrittura di Mayröcker del cosiddetto «farsi piccola e inappariscente»,⁸⁵ il quale consiste in uno sminuimento dell'io – che sovente si spinge fino all'aggressione verbale e fisica della propria persona –, in una condotta simulata dell'emarginazione e della sottomissione, evidente anche nella metaforica equiparazione di sé con l'umile figura del cane. L'io, escluso dal conforto sociale e ignaro, pare dunque adeguarsi allo spazio ridotto e misero in cui è obbligato a vivere.⁸⁶

⁸² Cfr. la dichiarazione di Mayröcker in SIEGFRIED J. SCHMIDT, “*Lebensirritationsvorstellungen*”. *Gespräch mit F. Mayröcker am 16. April 1986 in Wien*, in *Fuszstapfen des Kopfes*, cit., pp. 121-142: 128 sg.: «Besonders die Mutter dieser Mitschülerin hat mich ständig verlacht und gesagt: Schau, wie sie daher kommt, da gibt es einen Wiener Ausdruck der heißt: sie schaut schon wieder ganz verpumpeutelt aus. Das hat mich als Kind so verletzt, daß ich mich eigentlich schon damals kaum mehr auf die Straße getraut habe».

⁸³ Cfr. MARCEL BEYER, *Eine Gleichung*, cit. Sul valore sovversivo assunto dal ruolo subordinato dell'io nell'opera di Mayröcker si veda INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., pp. 38-42.

⁸⁴ Sull'Austria del secondo dopoguerra si veda in particolare KLAUS ZEYRINGER, *Österreichische Literatur seit 1945, Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck, Wien, Studien, 2008.

⁸⁵ Cfr. MB VI 23: «Daß ich mich pausenlos *genierte*, man reduzierte mich, ich konnte durfte mich nicht entfalten – das sich Zusammenfallen war geboten, das sich Klein- und Unscheinbarmachen, das sich Ducken, das Schelte Einstecken, sich der Länge nach, ich meine niederwerfen, zu Boden werfen, und unter-werfen, beim Sitzen die Knie hübsch zusammengefaltet lassen, nicht wahr».

⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 147: «Was wußte ich von mir selbst, von meinem Ursprung, von der mich umgebenden Welt, lange blieb ich fremd in dieser meiner kleinen Welt: die kleine Schule, die kleine elterliche Wohnung, alles war auf klein angelegt, auf klein und beengt, ich fühlte mich jederzeit klein, fremd und *hündisch*, nicht wahr. Meine Mutter bildete vermutlich 1 Ausnahme, sie erschien mir nah und tröstend, und ich hatte großes Vertrauen zu ihr, alles Übrige war fremd geblieben, Lehrer, Schulfreunde, Familie, Nichten all das, Innenwelt, Außenwelt, soziale Wolle? von geringer Bedeutung».

Con l'intento di sfuggire alle ristrettezze e alla paura di un irreparabile declino, mossi dalla speranza di miglioramento di un'esistenza che è in quel momento rilegata ad un gradino basso della società viennese, i genitori regalano alla figlia un Bösendorfer di seconda mano.⁸⁷ In questo modo l'arte, per ora nella forma della musica, pare diventare una via verso la salvezza. Tuttavia la bambina non frequenta con trasporto le lezioni e anzi finisce per utilizzare il pianoforte come tavolo dove in piedi svolge i compiti di scuola e, più tardi, scrive poesie. Solo qualche tempo dopo del pianoforte non si vedranno che le gambe, tanto lo strumento sarà sommerso dai cumuli di carta, dai libri e dai manoscritti dell'ormai esperta scrittrice.

Questi sono però anni critici per tutta l'Europa e non solo. La crisi economica imperversa. Da lì a poco sarebbe cominciata la Seconda guerra mondiale, causa di grandi sconvolgimenti in Mayröcker. A un anno dallo scoppio del conflitto l'autrice è costretta con grande rammarico a cambiare scuola. L'ottima qualità dei temi da lei redatti non riescono a compensare le sue difficoltà in matematica, un fatto che convince il padre a farle lasciare il *Gymnasium* per la *Hauptschule*. La decisione paterna è un «colpo mortale»⁸⁸ per la giovane ragazza. Ma l'allora quattordicenne deve fare i conti con una situazione ancora più drammatica. Quanto l'avvento del Nazionalsocialismo e la guerra mondiale abbiano segnato inevitabilmente la sua quotidianità emerge ad esempio da qualche riga in prosa, in cui l'io, riguardando al passato, ricorda i nomi di alcune compagne di classe allora perseguitate a causa della propria origine ebraica.⁸⁹ In

⁸⁷ Cfr. GP III 128; cfr. MARCEL BEYER, *Eine Gleichung*, cit. Sul rapporto delineato nei testi di Mayröcker con il piano e la musica si vedano GP III 192-196 e INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., pp. 23 sg.

⁸⁸ «Das war für mich der Todesstoß». Così, secondo quanto riporta MARCEL BEYER, *Eine Gleichung*, cit., commenta oggi Mayröcker la frase pronunciata, allora, dal padre: «Fritzi, so geht's nicht, du kannst nicht studieren, du gehst auf die Hauptschule».

⁸⁹ Cfr. GP V 440. Il motivo della guerra nell'opera di Mayröcker resta un ambito ancora poco esplorato dalla critica per diversi motivi. Il primo riguarda l'assenza di una tematizzazione diffusa di fatti sociali, storici e politici nei testi di Mayröcker che, insieme all'eccedenza metaforica e alla polisemia, contrasta con i criteri più normativi di una definizione restrittiva di *Politische Literatur* (ricordo qui i criteri di comprensibilità formale, precisione, incisività e brevità, garanzia della chiarezza comunicativa perseguita all'insegna di un'estetica della ricezione; cfr. BERNHARD FISCHER, *Politische Dichtung*, in *Fischer Lexikon Literatur*, vol. III, a cura di Ulfert Ricklefs, Frankfurt am Main, Fischer, 2002, pp. 1538-1556: 1540). Il carattere normativo e controverso di un simile approccio emerge nel momento in cui si allarga l'orizzonte d'analisi, come dimostra ad esempio lo studio di Lamping sulla varietà espressiva di cui ha goduto la poesia politica in area tedesca dal 1945 ad oggi (cfr. DIETER LAMPING, *Bundesrepublik Deutschland / Von 1945 bis zur Wiedervereinigung*, in *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*, a cura di Walter Hinderer, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, pp. 327-362). La seconda ragione riguarda la presa di distanza da parte di Mayröcker da ogni contesto ideologico o storico che possa identificare, e quindi catalogare a discapito della libertà, la propria scrittura. Questo è però un atteggiamento che, in un'indagine più profonda, non può essere interpretato come mancata consapevolezza del significato sociale costitutivamente insito nella materia poetica (sul valore politico e

seguito Mayröcker è toccata più da vicino. Nel 1943 l'autrice completa la formazione commerciale, una soluzione di ripiego rispetto ai desiderati studi di storia dell'arte e di germanistica, dettata dalle persistenti difficoltà economiche in cui versa la famiglia. Presto però il *Luftgaukommando* della capitale chiede alla ragazza quasi ventenne un contributo tangibile alla causa bellica. Da quel momento e per i tre anni a seguire Mayröcker batte a macchina i rapporti destinati all'aviazione militare,⁹⁰ incarico che insieme al timore delle bombe e agli indicibili orrori di quegli anni rende ancora più insopportabile il tormento della guerra. Ciò che importa sottolineare è però che l'autrice, nella sua lettura postuma e quindi volutamente estetizzante del proprio vissuto di guerra, fa risalire proprio al 1939-1940 i suoi primi approcci con l'arte.

Agli anni di gioventù risale un interesse per la letteratura inglese e francese, da cui la ragazza estrae e annota i passaggi che più la colpiscono. Oltre alle lezioni di piano presto abbandonate e i pomeriggi passati ad ascoltare la musica classica suonata da un'amica talentuosa, compaiono i primi testi letterari, mentre le uniche forme di scrittura destinate all'uso personale si riducono a poche pagine diaristiche stilate nella fase finale del conflitto. Le ipotesi che vogliono precedenti i tentativi in versi o al contrario quelli in prosa restano un nodo difficile da sciogliere, formatosi per via delle versioni discordanti fornite dall'autrice.⁹¹ In questa sede è ad ogni modo più importante riportare quel che ha già giustamente notato Arteel.⁹² In più luoghi della propria opera Mayröcker, riferendosi all'inizio dell'attività poetica attorno al 1939, fa intendere in effetti che l'esperienza della guerra coincide temporalmente con l'uscita da quella inconsapevolezza malinconica che aveva caratterizzato la bambina sensibile e appartata,

sociale della poesia si veda THEODOR W. ADORNO, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in IDEM, *Noten zur Literatur*, vol. II, a cura di Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, pp. 49-68). Ciò è evidente quando l'autrice afferma: «[i]m Grunde ist ja auch jede anständige Dichtung politisch zu verstehen» (cfr. ANDREAS BREITESTEIN, PAUL JANDL, *Schreiben oder vor die Hunde gehen. Gespräch mit der Büchner-Preisträgerin Friederike Mayröcker*, in «Neue Zürcher Zeitung», Internationale Ausgabe, Zürich, 27.10.2001, pp. 49-50, citato in AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., p. 206) o ancora: «Ich glaube, daß das, was als rein poetisch gewertet wird, sehr politisch wirkt» (cfr. MICHAEL CERNA, “Man schwimmt ja jetzt nicht im Glück”, in «Der Standard», 17/18.12.1994, p. 31, citato in AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., p. 206). Un simile atteggiamento andrebbe altresì esaminato tenendo conto del già illustrato rapporto ambivalente tra realtà e arte. Segnali di controtendenza nella critica dedicata a Mayröcker sono dati da DANIELA RIESS-BEGER, *Lebensstudien*, cit., pp. 91-94; FRANÇOISE LARTILLOT, *Les choix de Friederike Mayröcker et Ernst Jandl: tierce voix de la poétologie quand le syndrome fait rage/en Autriche?*, in «Austriaca», 45, 1997, pp. 93-118; AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., pp. 165-241; PETER WATERHOUSE, *Der Fink. Einführung in das Federlesen*, Berlin, Matthes & Seitz, 2016.

⁹⁰ Cfr. INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., pp. 22-25.

⁹¹ Cfr. GP III 191 e GG 45.

⁹² Cfr. INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., p. 23.

ora improvvisamente cosciente della propria vocazione poetica: «[i]o, inconsapevole da un'infanzia ermetica, senza segni o pregi particolari, scopro un giorno, impensabile, inaudito, incredibile : scrivo la mia poesia».⁹³

In *MAIL ART*, convogliata nelle prose di *Magische Blätter*, si stabilisce il nesso temporale tra la guerra e l'iniziazione letteraria nella forma della lettura e dell'annotazione dei passaggi più stimolanti, una pratica diventata più tardi metodo di scrittura. La letteratura diventa un rifugio, il quale alcuni anni dopo la fine della guerra corrisponderà nella «esistenza di scrittura» all'appartamento della Zentagasse. Fuori, durante il periodo bellico il caos domina, l'io intanto si estrania, si nasconde «dietro uno schermo che [copre – S. S.] la realtà intera», «sospesa in uno spazio-aereo soggettivo, senza contatti col mondo esterno».⁹⁴ Poco dopo l'autrice suggerisce un passaggio, in tal senso illuminante, di una poesia composta presumibilmente nel 1965, *Text zu fünf gleichen traurigen Trommelschlägel : top-top-top-top-top*, in cui «orribili vigilie», «schauerliche vigilien», precedono la presa di coscienza e la «punta massima», «diese äußerste spitze», è il culmine di consapevolezza raggiunto dallo scrittore durante la scrittura poetica.⁹⁵ È però nella parte finale di *Hammerklaviere* (GG 44-45), scritta nel 1955, che il binomio costituito da inizio della scrittura poetica e momento di guerra è reso esplicito. Al suo interno i versi rilevano la composizione della prima poesia in corrispondenza del viaggio intrapreso nel 1941 a Brieg, luogo in cui il padre viene stanziato come soldato e dove l'io diciassettenne sente il canto dei militari:

Über Brieg stand der Mond Nacht für Nacht

[...]

Die Soldaten sangen das Lied vom Wagen
der wieder rollt.

Ich notierte auf einem grünseidenen Kanapee
mein erstes Gedicht.

⁹³ Cfr. GP II 275: «Ich, ahnungslos aus einer hermetischen Kindheit, ohne besondere Vorzeichen oder Vorzüge, entdeckte eines Tages, wie unvorstellbar, wie ungeheuerlich, wie unglaublich : ich schreibe meine eigene Poesie».

⁹⁴ Cfr. GP II 276: «Oder, an anderer Stelle, bezugnehmend auf die Kriegsjahre 42-45, die ich wie hinter einen Schirm, der alle Wirklichkeit abdeckte, verbrachte – vertieft in meine englischen Lehrbücher, in melancholische Tagträume, in die Lektüre (Romain Rolland, mein erstes literarisches Erlebnis!), exzerpierend – schwebend in einem subjektiven Luft-Raum, ohne Kontakte zur Außenwelt».

⁹⁵ Cfr. GP II 276, anche in GG 189-196.

Sia *Hammerklaviere* sia *Text zu fünf gleichen traurigen Trömmelschlägel* sono da intendere come testi programmatici, e ciò nonostante il fatto che la loro composizione rientri nel periodo compreso tra il 1942 e il 1966 che, per stessa ammissione dell'autrice, è segnato da un'approccio ancora ingenuo alla scrittura dato che vi prevale l'aspetto biografico. Si consideri infatti che già l'incontro con Ernst Jandl avvenuto nel 1954 e poi con la *Wiener Gruppe* attenua l'inflessione emotiva e genera in Mayröcker un uso più consapevole della lingua.⁹⁶ Ma più di ogni altra cosa si tenga presente il valore preminente assegnato nella poetica dell'autrice alla sofferenza come condizione dello scrivere, di cui alcune citazioni danno testimonianza.

L'autrice ritorna a più riprese sul proprio vissuto di guerra. In un'altra occasione, pur non rivelando alcun dettaglio e insistendo sull'immagine della presa di distanza dalla realtà, rappresentata ora da «un muro di vetro», Mayröcker aggiunge un punto importante. Il seguente passaggio offre infatti la chiave di volta per comprendere il significato assunto dal dolore nella sua poetica:

In den Kriegsjahren fuhr schon der DICHTHAMMER auf mich nieder, dieses früheste Panorama, die Kriegsjahre, welche mich gleichermaßen beschädigt wie verschont hatten, habe ich wie hinter einer gläsernen Wand verbracht, ich schrieb im verborgenen. Die solcherart mißlichen Lebensumstände : das war meiner Schreibearbeit günstig, oder wie Goethe sagt : »sollen die Menschen nicht denken und dichten, müßt ihr ihnen ein lustig Leben errichten«. (GP III 127)⁹⁷

È nella scrittura che il soggetto trova l'utilità della sofferenza, facendosi così creatore del senso della sua vita. La mortificazione spirituale subita con rassegnazione in età scolastica, la paura della morte e l'esperienza violenta del conflitto sono usate dall'io per raggiungere un fine più nobile. Se da una parte il dolore separa, confina la vittima, dall'altra parte obbliga l'individuo a un rapporto privilegiato con il proprio malessere. La caducità, il fallimento, la solitudine, la pena generano frustrazione e disagio. Accanto all'angoscia però vi è il sollievo, che consiste nel farsi attraversare dal dolore e nel trasformarlo in forza poetica. Tutto ciò è preferibile per l'io all'assenza della scrittura, alla mancanza di arte e pensiero in favore della pace e della felicità. Mentre la

⁹⁶ Cfr. le dichiarazioni di Mayröcker in SIEGFRIED J. SCHMIDT, "*Es schieszt zusammen*", cit., pp. 260-283: 261.

⁹⁷ Si veda per la citazione di Goethe, JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Fürstenregel*, in IDEM, *Leben und Werk*, vol. I, Digitale Bibliothek Sonderband, Berlin, Directmedia, 2006, p. 1941.

Seconda guerra mondiale per l'autrice rappresenta ancora oggi «povertà, fame, [...] paura delle bombe», isolamento, ma anche «il primo incontro con l'arte figurativa» e l'avvio alla scrittura, la pace ha influito soltanto sulla speranza di creare migliori condizioni di vita.⁹⁸

Il motivo del dolore è rilevante anche per un'altra ragione. Esso offre l'occasione di mostrare ancora una volta che scrivere del privato significa scrivere dell'universale.⁹⁹ L'Io, guidato dall'amore per la vita e per il mondo, esce dal suo isolamento forzato e dal suo eremitaggio, ricercato nell'arte, per aprirsi verso l'esterno e annunciare la propria partecipazione alla sofferenza generale, anche a quella meno rumorosa, meno appariscente. Il senso di comunione nel dolore è ben espresso nella prosa già citata, *MAIL ART*, anche se questa volta mancano riferimenti espliciti alla guerra:

Denn im Grunde sind ALLES Lebensdarstellungen einer einzigen Invalidität, und ich bin selbst Teil dieser allgemeinen Invalidität, und ich bin Teil des Ausgesetztseins, der Verletzlichkeit, des stummen Leidens der Menschen, des stummen Leidens der Tiere, ich selbst erleide die Qualen jener Krake am Strand von Nizza, ehe ihr von ihrem VOLLSTRECKER der Todesbiß ins Genick zugefügt wurde . . . (GP II 282)

Mayröcker fonda una «letteratura della frantumazione» (FM 92) che, tesa verso una verità poetica, guarda al mondo della quotidianità, perché questo, con la sua dose di sofferenza, permette di scendere ancora di più nella profondità della percezione. Con ciò la letteratura si fa «etica della com-passione»,¹⁰⁰ «perenne testimonianza estetica

⁹⁸ Alla mia domanda sul significato da lei attribuito alla Seconda guerra mondiale Mayröcker risponde: «Armut, Hunger, Angst, meine erste Begegnung mit der bildenden Kunst. Also Armut, Hunger, Angst vor den Bomben. Unsere Haus wurde zerbombt. Wir haben uns zu einem Bekannten geflüchtet. Er hatte eine nicht bombardierte Wohnung gehabt im 6. Bezirk. Es war eine sehr schöne große Wohnung und er hat ein ganz Kabinett voll bildender Kunst, Bücher ja über bildende Kunst. Da habe ich zum ersten Mal, während unten also die Russen mit den Gulaschkanonen standen, habe ich da mich ganz zurückgezogen, habe gar keine sozusagen keine Kenntnis genommen vom Krieg und von der Situation. Hab das ganze Kabinett mit den Büchern bildender Kunst durchgeschaut, tagelang tagelang ohne zu essen und zu trinken. Es war für mich also eine ganz große Erfahrung». Mentre a proposito della pace l'autrice sostiene: «Der Frieden war nicht sehr wichtig für mein Schreiben, sondern einfach der Frieden an sich, weil ich da die Hoffnung gehabt habe, und wir alle, meine ganze Familie hat die Hoffnung gehabt, dass es besser wird. Also, wir hatten nichts zu essen nichts zu heizen und so hat man eben gehofft, am 8. Mai 45, dass es ein bisschen auch aufwärts geht» (colloquio telefonico avvenuto il 12 aprile 2016).

⁹⁹ Cfr. il primo paragrafo del presente capitolo. Si veda anche la nota 43.

¹⁰⁰ Cfr. il paragrafo *Ethik des Mit-Leidens* in INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., pp. 44-45.

sull'infinito dolore dell'universo».¹⁰¹ Questo, stando a quanto si legge ancora in *MAIL ART*, è il compito della letteratura per Mayröcker:

Das Bleibende sehen im Vergänglichen; die Anatomie der Dinge und aller Lebewesen erkennen und in Sprache verwandeln; eine Literatur der Zersplitterung (als MEDIUM DES MITLEIDS) schreiben, nämlich ein sich in alle Geschöpfe zersplittern, versprengen, verschütten, verteilen, zerstäuben; das oberste Ziel nie aus den Augen verlieren : einer poetischen Wahrheit gerecht zu werden. (GP II 284)

Come osserva Disanto, in fondo è proprio questo il segno di umanità di cui, secondo qualche poeta autorevole del Novecento tra cui Celan, la poesia con la sua libertà deve farsi carico, specialmente dopo il disastro del secondo conflitto e della Shoah,¹⁰² e nonostante la famosa affermazione di Adorno relativa alla poesia dopo Auschwitz.¹⁰³ A questo compito la poesia di Mayröcker non viene meno, con la sua grande ricettività al dolore nel suo continuo e disorientante moto oscillatorio tra tendenza ascetica e apertura al mondo.

Nell'immaginario di Mayröcker è pertanto impensabile per il lavoro di uno scrittore prescindere dal dolore:

Man schreibt aus Wehmut, aus Trauer, aus Unglücklichsein. Aber auch aus gegenteiligen Fakten: Wenn man die Natur einsaugen kann, dann muss sie auch wieder heraus. Wenn es einem gut geht, wenn man ausgesprochen glücklich ist, dann kann man nicht schreiben.¹⁰⁴

E tuttavia, anche in queste parole poc'anzi citate appare chiaro quanto per l'autrice due elementi contrastanti siano, in realtà, molto vicini in quanto ragioni della scrittura: il dolore, palesato sia nella malinconia sia nel lutto o nell'infelicità da un lato e l'intensa percezione della natura, il saperla "aspirare, succhiare" e il doverla lasciar uscire dall'altro lato. Questa idea ricalca, con tratti molto più marcati, le tracce di quella

¹⁰¹ LUIGI REITANI, *Postfazione*, in FRIEDERIKE MAYRÖCKER, *Fogli magici*, a cura di Luigi Reitani, Venezia, Marsilio, 1998, p. 94, pp. 127-135: 133.

¹⁰² Cfr. GIULIA A. DISANTO, *La poesia al tempo della guerra. Percorsi esemplari del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2007, p. 109.

¹⁰³ Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in IDEM, *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften*. vol. X, 1, a cura di Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975, pp. 11-30: 30: «[N]ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch».

¹⁰⁴ La dichiarazione di Mayröcker è citata in RONALD POHL, *Friederike Mayröcker*, cit.

tensione già stabilitasi tra stato di inquietudine e «paradisiaco senso di benessere»¹⁰⁵ profuso nell'esperienza del giardino d'infanzia. Essa rivela un nodo centrale nell'organizzazione del pensiero di Mayröcker, che corrisponde al desiderio estetico più intimo di armonizzare ciò che è disparato,¹⁰⁶ di unire gli opposti, quasi come in un processo alchemico, pur mantenendo alta la tensione che li divide. Ciò comporta una sfumatura dei contorni netti, uno spostamento del limite, ma non una totale dissoluzione dei confini. Come si è visto finora e come sarà evidente anche in seguito, si tratta piuttosto di una compresenza e una compenetrazione di più forze, di più posizioni.

In questo paragrafo si è potuto vedere come il confronto con l'esperienza del dolore non sia solo caratterizzante nei testi di Mayröcker, ma appartenga a un certo programma poetico. Ciò, secondo una delle versioni date dall'autrice sui suoi primi scritti letterari, è evidente prima di tutto nella scelta di far coincidere lo scoppio della guerra con i primi approcci all'arte e le prime elaborazioni poetiche. Secondo, nella visione del dolore come condizione dello scrivere, al quale fa da controcanto la condizione opposta, quella di saper percepire la natura, fonte di stupore. Terzo, nel concetto capitale di una letteratura della compassione come segno di umanità. L'arte, in qualsiasi sua forma, sembra offrire una possibilità di salvezza alla miseria, all'aggressione esterna, alla paura della morte. L'isolamento insito nella dedizione all'arte è rappresentato come una costante nella «esistenza di scrittura». La bambina ancora inconsapevole ne fa esperienza sia a Deinzendorf sia in città. All'esterno è oggetto di derisione, mentre a casa deve fare i conti con l'atteggiamento talvolta giudicante del padre.¹⁰⁷ L'io non sembra essere più clemente degli altri nel rapporto con se stesso, quando assume la posa dell'individuo che si svilisce e che «si rimpicciolisce» per non essere notato. Collocando la sofferenza in una dimensione estetica, paradossalmente da un lato si manifestano una tendenza alla chiusura in se stessi e il bisogno di trovare riparo nell'arte, mentre dall'altro lato emerge un atteggiamento di apertura alla vita che traduce il dolore in lingua poetica e dà voce alla pena altrui.

Ormai dovrebbe essere diventato chiaro che il procedere per paradossi e contraddizioni, l'unica via per dare testimonianza della molteplicità del mondo, è il

¹⁰⁵ Cfr. nota 65.

¹⁰⁶ Cfr. GP II 277: «Ich könnte Ihnen [...] erzählen, [...] daß eines meiner Hauptanliegen darin besteht, Disparates zu harmonisieren, gegensätzliche Verbalelemente zusammenzuknüpfen». Cfr. anche GP IV 562: «VEREINIGUNG DES DISPARATEN – DAS INNERSTEN ALLER KUNST».

¹⁰⁷ Cfr. il secondo paragrafo del presente capitolo.

metodo adottato da Mayröcker per strutturare la realtà nel proprio pensiero estetico. Ciò risulta evidente anche nel prossimo paragrafo, in cui emergerà l'importanza del "furor" e dell'estasi.

4. Estasi e "furor"

L'esperienza estatica è indirettamente preannunciata nella sensazione di stupore e affascinatione provata dalla bambina "esposta e sospesa", «ausgesetzt»,¹⁰⁸ nel giardino di Deinzendorf. Una sensazione che conduce il soggetto in uno stato d'armonia con l'oggetto osservato, evocata in combinazione con la già nota paura identificata con l'oscurità e l'altalena:

Die Dämmerung im Hintergrund des Innenhofs, wo die Schaukel hängt, macht Angst, die Schwertlilien blühen über der Schwelle : so feucht ist es hier! die weißen Lilien in den Beeten sind ebenso groß wie das Kind, sie duften betäubend, und saugt man ihren Duft ein, stäuben sie Lider, Nasenspitze und Lippen gelb.

Neben dem Lusthaus alles in lila und weißen Schleiern, Jasmin und Flieder, Falter und Käfer, Libellen und Glühwürmchen, was für Wunder! der Bach rauscht beständig, die runden Augen, die Wangenklappen, der zähe Bast der Weiden [...]. (GP III 149-150)

Nel passaggio appena citato la corrispondenza irrealistica tra la dimensione dei gigli e quella dell'io ha luogo in un'atmosfera umida e non a caso inebriante. L'inserimento di percezioni di cui si avverte l'assurdità, come le misure inverosimili dei fiori e della bambina, risponde a una simulazione dello stato d'estasi, nota esperienza mistica qui secolarizzata, in cui solitamente avviene una dilatazione della sensibilità fisica, una perdita di coscienza spaziale e temporale.¹⁰⁹ Anche il riferimento alla soglia è sospetto e lascia intuire un collegamento al confine e alla possibilità di oltrepassarlo («über der Schwelle») nel rapimento estatico, qui evocato dall'aggettivo «betäubend». Il legame tra esperienza estatica, attività poetica e infanzia è reso più manifesto in una

¹⁰⁸ Cfr. nota 65.

¹⁰⁹ Per i riferimenti agli attributi dell'esperienza estatica in questo paragrafo si veda il contributo di SUSANNE GÖDDE, *Seligkeit und Gewalt. Die dionysische Ekstase in der griechischen Antike*, in *Ekstase*, a cura di Thomas Koebner, München, Text+Kritik, Boorberg, 2012, pp. 10-34.

dichiarazione dell'autrice:

Wenn ich arbeite, befinde ich mich in einer anderen Bewußtseinslage. Alles verschiebt sich irgendwie. Es hat natürlich mit Raserei, mit Sucht zu tun. [...] aber dort [in Deinzendorf – S.S.] hat sich zum ersten Mal dieses Gefühl, daß da ein Zauber ist, eingestellt; dieses Gefühl des Versetztseins in eine andere Bewußtseinslage. Nur wußte ich noch nicht, was es bedeutet, wohin es führen könnte und schließlich auch geführt hat. Das war in meinem sechsen Lebensjahr.¹¹⁰

È difficile, a questo punto, non cogliere il richiamo all'estasi dionisiaca nel termine «Raserei», ossia furia, furore, accesso di pazzia. La parola è impiegata solitamente per indicare in tedesco un aspetto della *mania*, espressione greca che designa anticamente la follia dionisiaca in letteratura e in filosofia. Della *mania* sono documentate due valutazioni ambivalenti. Da una parte si tende a considerare l'energia distruttiva contenuta nell'estasi praticata nel culto dionisiaco, che condurrebbe a uno stato spirituale e fisico dominato dalla violenza contro gli altri e contro il proprio corpo. Dall'altra parte tale nozione assume una connotazione positiva, poiché designa l'accrescimento della potenza spirituale, l'espressione della forza vitale e dell'energia emotiva accumulata. Alla demonizzazione e alla drammatizzazione dell'antico rituale si contrappone con Platone una sua sublimazione e quasi una moralizzazione. Dioniso e l'ebbrezza dell'estasi hanno un effetto curativo e liberatorio: grazie alla follia divina infatti l'anima può elevarsi uscendo dai limiti del proprio corpo, per vivere un'esperienza spirituale.¹¹¹

Proprio Platone individua nel *Fedro*, per bocca di Socrate, quattro tipi di *mania* divina, distinguendola da quella profana. La prima forma è l'ebbrezza dell'ispirazione divina che instilla il sapere nei profeti e alimenta l'arte divinatoria. La seconda consiste nell'estasi raggiunta mediante riti religiosi e che scioglie i vincoli imposti da pena e necessità. La terza è indentificabile con l'antico *furor poeticus*, ossia con l'entusiasmo creativo del poeta ispirato da una fonte divina, come le muse. Infine la quarta riguarda

¹¹⁰ L'osservazione di Mayröcker è citata in HERLINDE KOELBL, *Im Schreiben zu Haus*, cit., p. 140.

¹¹¹ A questo proposito, Gödde traccia una distinzione tra l'accettazione del culto dionisiaco in ambito socioculturale e l'elaborazione drammatica, quasi demonizzante, dello stesso culto in ambito letterario nell'antica Grecia, riportando come prova gli esempi dell'*Iliade* di Omero e de *Le Baccanti* di Euripide. In filosofia il *Fedro* di Platone presenta invece una nobilitazione del delirio (cfr. SUSANNE GÖDDE, *art. cit.*, pp. 23-32). Sull'accezione positiva di "mania" si veda anche ALBERT HENRICHS, *Der rasende Gott. Zur Psychologie des Dionysos und des Dionysischen in Mythos und Literatur*, in «Antike und Abendland, Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens», 40, 1994, pp. 31-58: 43.

la forma di rapimento data dall'*eros*, il quale diviene mezzo per accedere alla conoscenza del vero e del bene.¹¹²

Per definire la questione dell'estasi in Mayröcker il terzo esempio di *mania* dato dal *Fedro* è particolarmente rilevante. Come ho già avuto modo di dire nella parte dedicata all'infanzia, Mayröcker non stenta in effetti a far coincidere la condizione di stordimento e di sbalordimento vissuta a Deinzendorf con l'esperienza estetica, esplicitamente identificata con la follia creativa, allora solamente percepibile in forma di presentimento.¹¹³

La duplice connotazione conferita anticamente all'invasamento estatico, nel senso di "furor" del poeta da un lato e, nella sua tonalità patologica, di "Wahnsinn", follia, o di "Sucht", ossia mania, ossessione dall'altro lato, è un motivo conduttore nell'opera di Mayröcker e si traduce in una lingua rapsodica, furiosa appunto,¹¹⁴ composta da ardue catene di associazioni e repentini cambi di prospettiva. L'ambivalenza dionisiaca tramandata dagli antichi Greci, secondo cui Dioniso è dio che libera l'energia vitale e per altri versi dio che può avere effetti distruttivi,¹¹⁵ è mantenuta da Mayröcker nei termini in cui nella scrittura convivono gioia estatica e violenza furiosa.

Tuttavia la situazione è molto più complessa di quanto non emerga dalle dichiarazioni dell'autrice, dal momento che la sua opera, come si vedrà durante l'analisi di *Scardanelli*, intreccia a livello poetologico e tematico tutti i significati implicati nel sostantivo "furor": follia, furore, frenesia; rabbia, ira, collera; desiderio sfrenato, passione violenta, furore amoroso, ossia amore eccessivo o delirante per un oggetto reale o immaginario; entusiasmo bacchico, estasi; furia della tempesta, impeto delle onde;¹¹⁶ estro (poetico), ispirazione; e ancora spirito religioso o profetico.¹¹⁷

¹¹² Cfr. SUSANNE GÖDDE, *art. cit.*, pp. 29 sg.

¹¹³ Cfr. nota 65.

¹¹⁴ Si vedano ad esempio il componimento *Furor : Klage Anklage Ohnmacht* scritto nel 1985 (GG 459-460), *das besessene Alter* del 1991 (GG 548) e l'emblematica poesia del 2003 *habe gerade die Sprache erfunden die rasende Sprache* (GG 754-755).

¹¹⁵ Cfr. nota 111.

¹¹⁶ Cfr. *Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*, a cura di Josef M. Stowasser, Michael Petschenig, Franz Skutsch, München, Oldenbourg, 1994, s.v. "Furor", p. 221: «Das Dahinstürmen, Rasen: furores caeli», «Raserei, das Toben, Wüten», «bacchische Begeisterung», «Verzückung», «Zorn, Wut», «Liebe, Liebesglut», «Wahnsinn, Tobsucht», «Tollheit, Verblendung». Cfr. anche DANIELA STRIGL, *art. cit.*, p. 54.

¹¹⁷ Cfr. *Vocabolario Latino-Italiano*, a cura di Giuseppe Campanini, Giuseppe Carboni, Torino, Paravia, 1961, pp. 279 sg.

Ad esse si aggiunge la disposizione malinconica o «elegiaca», che contribuisce a comporre una costellazione di affetti fedele alla poetica degli estremi finora illustrata.¹¹⁸ Una conferma si ha anche in un resoconto dell'autrice sull'inizio della propria carriera poetica, nel quale, in sintomatico contrasto con la versione esposta nel secondo paragrafo, la scoperta della vocazione poetica è dipinta facendo riferimento, tra le altre cose, alla tradizione religiosa della rivelazione, grazie all'introduzione di simboli della presenza divina come la pentecoste e il fuoco. La componente estatica, legata alla selvatichezza del giardino – un'associazione fondamentale nell'immaginario di Mayröcker presente anche in *Scardanelli* –, convive con quella malinconica dell'osservazione del paesaggio, rappresentata qui dal motivo delle rovine, e con la potenziale violenza dell'incontro con il divino, in questo caso solamente sottintesa.¹¹⁹

In questo modo l'autrice pone ancora una volta l'accento sugli stimoli indispensabili alla liberazione della propria creatività e indica le componenti principali della propria poetica: il dolore e la gioia estatica. L'una non sembra poter fare a meno dell'altra. Lo spazio reale è causa di afflizione e scoraggiamento per l'io, ma al contempo rappresenta la migliore sollecitazione alla creazione poetica: più densa si fa la «palude della vita», più la scrittura diventa «tenera, trasparente, fluida (ma anche più penetrante e dura)».¹²⁰ La scrittura si libera «della storia che grava» (FM 99) sul mondo ordinario e diventa nella follia creativa, nella «visione impazzita», esperienza estatica.¹²¹ L'urgenza di

¹¹⁸ Cfr. la dichiarazione di Mayröcker citata in HERLINDE KOELBL, *Im Schreiben zu Haus*, cit., p. 140: «Mein Arbeiten ist ja auch immer mit einer elegischen – oder wenn man will melancholischen – Stimmung verbunden. Und mit einer schrecklichen Wut, die einfach alles herausschleudert. Aber wenn das elegische Gefühl nicht da ist, geht die ganze Sache nicht. Deinzendorf war für mich nicht nur deshalb so wichtig, sondern auch, weil es ein völlig naturbelassenes, wunderschönes Gebiet mit Weiden, Äckern, Feldern und Wiesen ist. Daher kommt auch meine große Pflanzen- und Tiereliebe. Es war für mich die Idylle, die große Anregung».

¹¹⁹ Cfr. GP III 191: «[D]as erste Gedicht und der brennende Dornbusch – ja da kommen verschiedene Dinge zusammen, in der Wohnung meiner Eltern, ein Zimmer mit dem Fenster auf einen großen Gartenhof, struppiger, ungepflegter Garten, Häuserruinen, es war in einem Pfingsttag, ich saß am Fenster und schaute in diese Wildnis hinaus, und da hat plötzlich eines der Gebüsche zu brennen begonnen – ich hab das gesehen, und hab nachher etwas darüber geschrieben, aber kein Gedicht, ich hab es als kurze Prosaskizze aufgeschrieben, ich habe damals Prosaimpressionen gemacht, meine ersten Schritte waren also nicht Gedichte sondern Prosaskizzen. Erst viele Jahre später habe ich dieses Erlebnis in einem Gedicht verwendet, und nochmals in einem Prosatext, alles hat sich dann aber auch wieder verschoben, ist aus dem Autobiographischen herausgetreten, es ist dann plötzlich das erste Gedicht auf einem „grünseidenen Kanapee“ entstanden (Hammerklaviere) –»

¹²⁰ Cfr. GP V 242: «[J]e feister dieser Morast des Lebens, desto zarter, durchsichtiger, flüssiger (aber auch durchdringender und härter) dieses mein Schreiben».

¹²¹ Cfr. GP III 128 sg.: «Ohne die Stadt, in der ich geboren wurde, sind die wechselnden Zustandsbilder meines Wesens nicht erkennbar. Und doch habe ich mich dieser geschichtsüberladenen Stadt nicht wirklich genähert, ich meine ihrer ihr anhaftenden Historie. [...] Wien ist eine Schreibstadt. Hier kann

scrivere è tale che l'Io toglie il dolore da una dimensione "naturale" e lo riproduce intenzionalmente, evocandolo per trarne stimolo: «forse sono TENDENZE ALLA DEVASTAZIONE provocate artificialmente, che / affinché lo scrivere sia ancora possibile, maggiore è la DEVASTAZIONE, tanto più estasiante lo scrivere».¹²²

Il motivo dello stupore consente di affrontare un altro aspetto rilevante. Chi rimane attonito davanti alle cose possiede una certa capacità di vedere, che non si ferma all'abitudine o alla convenzione dominante della percezione della realtà, bensì si apre alla diversione, considera l'inatteso e l'impensato nel previsto, la novità nel già noto, la dismisura accanto alla misura. Questo modo di vedere implica pertanto anche un'altra qualità: l'esattezza nel recepire. La precisione dello sguardo poetico pronto a stupirsi, incarnato nel cosiddetto «occhio euforico» (FM 94), è «[p]aragonabile a quell'occhio che sembra afferrare, al solo contatto visivo, l'essenza più intima dell'oggetto d'amore, anticipando l'esperienza erotica»,¹²³ in una sorta di illuminazione improvvisa. Allo stesso modo infatti il poeta "s'infiamma" alla vista della «materia» (FM 94) e riconosce nella quiete osservazione, «in un attimo immobile della conoscenza» quella che per ora è solo un'intuizione dell'opera che più tardi comporrà.¹²⁴ Così, la scrittura diventa per di più atto d'amore. È bene ribadire però che la precisione di cui si parla non mira a un esatto ritratto del dato realistico, ma si rivolge invece alla realizzazione del «complemento» (FM 94) della realtà oggettiva.¹²⁵ Ad entrare in gioco è infatti la realtà poetica, la quale si nutre largamente della fantasia. L'esattezza poetica implica una ricezione deformante data dalla potenza di uno sguardo tarato sull'emozione che trova

man verrückt werden. Hier kann man verrückt sein [...] Verrücktheit, verrückte Sicht ist eine der Voraussetzungen für Schreiben».

¹²² Cfr. GP V 242: «[V]ielleicht sind es künstlich herbeigeführte VERWÜSTUNGSTENDENZEN, daß / damit das Schreiben noch überhaupt möglich ist, je mehr VERWÜSTUNG desto hinreißender das Schreiben».

¹²³ Cfr. GP II 286: «In dem Maß als Sprache nicht das Weltlich-Gegenständliche meint, sondern dessen Komplement, haben unsere *Gesichtswerkzeuge*, wenn sie exakte Beobachtungserfahrungen erbringen, Außenordentliches zu leisten : Auge und Ohr. Vornehmlich aber das Auge, und zwar *das euphorische Auge* : dieses nur ist imstande, genau und kritisch zu rezipieren. Dem Zustand des erotisch antizipierenden Auges vergleichbar, bei welchem in einer einzigen Augenberührung das innerste Wesen des Liebesgegenstandes erfaßbar scheint, vermag es der Dichter, sich an der sichtbaren Materie zu entzünden und so sein erst zu schaffendes Werk – nämlich dessen spätere Gestalt – in einer gleichsam stillstehenden Sekunde des Erkennens vorauszuahnen». Sul rapporto tra stupore e precisione dello sguardo si veda anche KLAUS KASTBERGER, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁴ Cfr. GP II 286.

¹²⁵ Cfr. nota 123.

la sua migliore rappresentazione nell'immagine delle lacrime,¹²⁶ come si vedrà più avanti, a un tempo espressione di dolore e di gioia.

La capacità di meravigliarsi appartiene all'Io bambino.¹²⁷ Lo stupore e la percezione dello straordinario che la bambina sperimenta nel giardino, ancora ignara del significato che possiede la sua propensione di andare oltre i limiti delle cose quotidiane, si riflette altresì nella scoperta inattesa e improvvisa della propria vocazione: «[i]ch, ahnungslos aus einer hermetischen Kindheit, ohne besondere Vorzeichen oder Vorzüge, entdecke eines Tages, wie unvorstellbar, wie ungeheuerlich, wie unglaublich : ich schreibe meine eigene Poesie» (GP II 275). Anche questa esperienza appare in effetti come un'illuminazione che, grazie alla ripetizione del prefisso privativo "un-", sembra sfociare nella smisuratezza. Essa è caratterizzata da un'ambigua venatura al contempo mostruosa e fantastica nell'aggettivo «ungeheuerlich», quasi a voler alludere a un potenziale pericolo insito nell'imponderabile.

L'imprevedibilità e l'assenza di confini definibili si ritrovano già in *Der Aufruf* (GG 93):

Mein Leben:

ein Guckkasten mit kleinen Landschaften

gemächlichen Menschen

vorüberziehenden Tieren

wohlbekanntem wiederkehrenden Szenerien

plötzlich aufgerufen bei meinem Namen

steh ich nicht länger im windstillen Panorama

mit den bunten schimmernden Bildern

sondern drehe mich wie ein schrecklich glühendes Rad

einen steilen Abhang hinunter

aller Tabus und Träume von gestern entledigt

auf ein fremdes bewegtes Ziel gesetzt:

¹²⁶ Cfr. GP III 288: «[D]ie Träne am Morgen ist mir die Lupe auf meine Welt».

¹²⁷ Cfr. anche GP III 150: «Das Kind [...] hatte in immer neuer Verzauberung in die weit aufgesperrten Schnäbel der Schwalben geblickt, wenn sie in tiefen Flügen zum Greifen nah über die Dorfstraße hinwegpfeilten, es war immer wieder auf die Schwelle des alten Lehmvierkanters getreten, auf welcher die wilden Schwertlilien und Dahlien wuchsen».

ohne Wahl

aber mit ungeduldigem Herzen

Il componimento, scritto nei primi anni Sessanta e diviso in quattro parti disomogenee, mostra anch'esso il momento della irrevocabile chiamata poetica, presentata come un'uscita improvvisa da uno stato di inconsapevolezza. Nei primi cinque versi l'io identifica la propria vita con un quieto diorama di paesaggi, persone e animali, un panorama dunque nettamente artificiale. Nella seconda parte la chiamata, da intendere sia come presa di coscienza della propria vocazione sia come momento dell'ispirazione ripetibile e ripetuto nel corso dell'attività poetica,¹²⁸ costringe d'improvviso il soggetto a girare su se stesso senza una meta definita. Più precisamente, lo spinge a precipitare lungo un pendio scosceso verso qualcosa di sconosciuto e altrettanto in movimento, ma fortemente desiderato dal cuore, un particolare che mette ancora una volta in rilievo le emozioni del soggetto. L'estrema dinamicità dell'io ricorda inoltre le antiche pratiche che preludono l'estasi. Anche le baccanti dell'Antica Grecia infatti vagano per boschi montani e corrono fino allo sfinimento alla ricerca dell'estasi.¹²⁹

Com'è chiaro in *Der Aufruf*, la rivelazione si manifesta dunque nel movimento e non, secondo un concetto epifanico, nelle cose in sé. Specialmente il moto privo di una meta raggiungibile, il continuo addentrarsi nell'ignoto per creare e provare di nuovo il sussulto della poesia interessano a Mayröcker, poiché «ciò che vaga e deborda» (FM 92) è «la vera sostanza poetica».¹³⁰ Tuttavia, lasciare assoluta libertà all'eccesso, all'errare poetico, alla fantasia e alla spontaneità nuocerebbe *in primis* alla qualità dell'opera. Per questa ragione, Mayröcker si serve ancora una volta dell'unione degli

¹²⁸ Cfr. GP II 270: «In einem frühen Gedicht (DER AUFRUF) treten zwei wesentliche Geschehenskomplexe in Erscheinung. Zum einen das Phänomen des Augenblicks der Erkenntnis, in welchem man zum erstenmal weiß, man sei zum Schreiben aufgerufen (und dieser Aufruf kann schon sehr früh, in den Tagen der Kindheit wahrgenommen werden, ohne sogleich entschlüsselt werden zu können) – zum anderen der jeweilige immer neue Augenblick der Inspiration : also ein Zustand des totalen Einsatzes, der Aufbruch ins Ungewisse, Nebelhafte, nur Geahnte; hinweggerissen vom Sog des kreativen Zwanges». Cfr. anche HERMANN BÜHLBÄCKER, *Vom erinnerten Urbild zur poetischen Textur. Zur Konstruktion poetischer Subjektivität in Friederike Mayröckers Gedicht Der Aufruf*, in *Friederike Mayröcker oder "das Innere des Sehens"*. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa, a cura di Renate Kühn, Bielefeld, Aisthesis, 2002, pp. 25-38; AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., pp. 32-40.

¹²⁹ Cfr. SUSANNE GÖDDE, *art. cit.*, p. 11.

¹³⁰ Cfr. GP II 284: «betörend das Wissen, daß Innovation vollkommen uneingeschränkt bleiben müsse, daß das Spontane nie dem Prinzip des Maßvollen untergeordnet werden dürfe, daß andererseits die Kontrolle über das Schweifende (also die eigentliche poetische Substanz) nie erlahmen dürfe».

opposti. Da una parte l'esperienza del meraviglioso, sempre presente nell'ispirazione, nel caso, nell'estasi o ancora nel sogno, consente l'immissione dell'irrazionale e della magia nella letteratura. Dall'altra parte il controllo, il calcolo, la precisione razionale non possono mai mancare, affinché sia garantita la buona riuscita della poesia. Anzi «il furore», «die Wildheit», traducibile anche con sfrenatezza o selvatichezza, «è sempre più vasto, sempre più calcolato»,¹³¹ per cui «l'estasi diventa una disciplina» (FM 101):

Was die Intuition an Wahnwitz und Ungestüm wagt, wird vom Verstand gleichzeitig oder im nachhinein bedachtvoll, präzise und streng in wahrheitstreue Form gebracht, fixiert und versiegelt. So wird Ekstase zu einer Disziplin. (GP III 130)

A questo punto dovrebbe essere emerso in modo chiaro il carattere altamente artificiale della scrittura di Mayröcker, precisa ed estatica a un tempo. Anche l'introduzione dell'estasi nel proprio "vissuto" risponde infatti a un'esigenza poetica: la poesia non può esistere senza l'aspetto magico, irrazionale e imprevedibile, al quale però è affiancato in un secondo momento il controllo razionale. L'estasi sta anche per la gioia di vivere e la volontà di stupirsi del mondo, il che non cancella definitivamente la sofferenza. Anzi, come ho già fatto notare, la ricerca dell'esperienza estatica fa sì che in modo sorprendente la poesia si serva del dolore per poter sempre tornare ad esistere. Mayröcker sembra dunque voler presentare una poesia rivolta all'ascolto della sofferenza e al contempo alla celebrazione della vita, indissolubilmente legata alla scrittura. Queste sono le considerazioni di base da cui partiranno l'esame della ricezione di Hölderlin da parte di Mayröcker e l'analisi dei riferimenti intertestuali che riguardano il poeta in *Scardanelli*. Tuttavia, non si può comprendere a fondo l'opera di Mayröcker, e di conseguenza il rapporto con Hölderlin, se non si considera il peculiare approccio dell'autrice all'esperimento linguistico, nato dal confronto con il contesto letterario e storico-culturale immediatamente successivo al secondo conflitto mondiale.

¹³¹ Cfr. GP III 130: «Und die Wildheit wird immer umfänglicher, immer kalkulierter».

5. Tecnica sperimentale, «rivoluzione interiore» e proposta di una “terza via”¹³²

I testi di Mayröcker si muovono tra due estremi. Come risulta da quel che si è discusso finora, essi da un lato si configurano secondo un’impostazione fortemente emotiva, dall’altro lato ricevono l’aspetto finale in seguito a un lavoro razionale di limatura e di aggiustamento, tanto più rigoroso, quanto più grande è l’emozione chiamata in causa:

Die Sentimentalitäten versuche ich hinauszuerwerfen. Bei der Urschriften kann man immer wieder solche Passagen finden, die ich dann ausschneide. Ich finde, je größer die Emotion ist, mit der man an eine Sache herangeht und die dann auch herauskommen soll, desto härter muß man arbeiten. Man muß sozusagen mit härteren Beigaben oder Grundmaterialien arbeiten.¹³³

Anche per distinguere le fasi della propria attività poetica Mayröcker ritiene fondamentale il criterio della forma. I primi passi verso una formazione di una maggiore consapevolezza formale giungono negli anni Cinquanta grazie all’influsso della poesia sperimentale:

Die erste Einflüsse in Richtung auf formale Überlegungen sind durch die Begegnung mit Ernst Jandl, Andreas Okopenko und der Wiener Gruppe gekommen, die in die Zeit der fünfziger und sechziger Jahre fällt. [...] Nach 1956 ging es weiter mit Gedichten, die man schon wieder zu einer neuen Phase rechnen kann, wenn man will. Diese Gedichte waren immer noch sehr emotional gelenkt (für meine jetzigen Begriffe) und wurden dann, wie ich zuvor schon erwähnt habe, von einer formal bewußteren Phase abgelöst, die durch Begegnungen mit Autoren in den fünfziger und sechziger Jahren bestimmt war.¹³⁴

Il calcolo formale nella composizione artistica di Mayröcker è tuttora affidato in parte a procedimenti letterari mutuati dallo sperimentalismo delle Avanguardie primo-novecentesche, tra cui sono privilegiati il montaggio e il *collage*. Mentre con la prima

¹³² Sul concetto di «rivoluzione interiore» in Mayröcker rimando all’intervista in ANDREAS BREITENSTEIN, PAUL JANDL, *Schreiben oder vor die Hunde gehen*, in: «Neue Zürcher Zeitung», Internationale Ausgabe, Zürich, 27.10.2001, S. 49–50, citato in AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., p. 225. L’idea di una “terza via” è presente sia in Riess-Beger, la quale colloca la concezione poetica di Mayröcker tra poesia intesa come piacere e poesia come luogo di conoscenza politica (cfr. DANIELA RIESS-BEGER, *Lebensstudien*, cit., p. 94), sia nell’analisi di IM WALDE VON KATYN (GG 38) condotta da Le Née, su cui mi soffermerò più avanti in questo paragrafo (cfr. AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., pp. 199-203).

¹³³ Friederike Mayröcker citata in SIEGFRIED J. SCHMIDT, “*Es schieszt zusammen*”, cit., p. 279.

¹³⁴ Ivi, pp. 261 sg.

tecnica l'autrice unisce il materiale proprio all'estraneo, con la seconda si serve esclusivamente di fonti esterne.¹³⁵ Del contesto antecedente non restano che brandelli linguistici generati da diversi strappi e riaccomodamenti, attraverso i quali si palesano simultaneamente i vari strati linguistici. In questo modo il *collage* non solo crea un effetto di *contemporaneità*, ma rende possibile l'apparizione di nuove immagini tra il materiale preesistente.¹³⁶ Entrambe le tecniche contribuiscono a comporre un'esposizione frammentaria contro il finito, il racconto e la disposizione logica dei periodi. La frammentarietà stilizzata di un'enunciazione discontinua e aperta è fino ad oggi una qualità formale e stilistica distintiva dei testi di Mayröcker, anche se, come si vedrà più avanti, non è del tutto assente una tendenza discorsiva.

Altre modalità compositive impiegate da Mayröcker consistono in assemblaggio casuale di elementi, caricamento semantico e deformazione delle parole, creazione di «aree estetiche» in cui si verificano «addensamenti e diluizioni»,¹³⁷ sostantivizzazione di verbi e verbalizzazione di sostantivi, un uso particolare dei segni di interpunzione, rifunzionalizzati per introdurre una seconda voce o per esaltare, rendere attraenti, neutralizzare, mitigare alcuni passaggi. O ancora è presente l'uso di ripetizioni, di *leitmotiv*, l'unione del disparato, che siano esperienze, pensieri, ricordi, letture e così via, l'impiego di parole “trovate” per caso, come gli *object trouvé* dadaisti, mediante un errore di lettura o di ascolto che causa rinvii semantici e straniamento.¹³⁸ Scoperte casuali a parte, un apposito apparato retorico, di cui darò un'esemplificazione in merito

¹³⁵ Cfr. VIKTOR ŽMEGAČ, *Montage / Collage*, in *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, cit., pp. 286-291.

¹³⁶ Cfr. anche GISELA DISCHNER, *Die Decollage der blinden Synthese. Über je ein umwölkter gipfel*, in *Friederike Mayröcker* (1984), cit., pp. 64-74.

¹³⁷ Cfr. GP II 275-280: 277: «Natürlich könnte ich Sie mit ein paar glatten theoretischen Äußerungen, die jedem, der sich ein wenig in der modernen Literatur umgesehen hat, geläufig sind, abspesen – und Sie würden vielleicht am Schluß zur Einsicht gelangen, man müsse, um eine Sache gut zu machen, sie von Grund auf verstehen und sie durchleuchten können. Ich könnte Ihnen von random-Elementen in meinen Texten erzählen, von ästhetischen Verdichtungs- und Verdünnungszonen, und daß ich mein Wortmaterial auflade, atomisiere, deformiere, daß ich, indem ich Collage auf Collage stülpe, solches Fremdmaterial meist nur als Vorlage für eigene Bildmotive herstelle, daß ich Verba substantiviere, Substantive verbalisiere, daß ich eine Armee von Satzzeichen einsetze, um sie attackierend, schmetternd, beiseitesprechend, lockend, besänftigend, neutralisierend funktionieren zu lassen, daß ich Wiederholungen als Leitmotive verwende, daß eines meiner Hauptanliegen darin besteht, Disparates zu harmonisieren, gegensätzliche Verbalelemente zusammenzuknüpfen. Ich könnte Ihnen sagen, wie ich Gedanken, Erfahrungen, Eindrücke und Erlebnisse, Motivisches, Vorgefundenes und Übernommenes einsetze, wie manchmal durch ein zufällig aufgefangenes Wort, durch eine festgehaltene Aufschrift, durch eine >Verhörung<, oder >Verlesung< irgendeines Zusammenhanges sich etwas weiterbewegt in meinem Bewußtsein; daß solche unscheinbaren punktuellen Verschiebungen und Verfremdungen eine Kettenreaktion von Konstellationen auslösen, die ich sonst nicht nach stundenlangem Nachdenken oder Experimentieren gewonnen hätte».

¹³⁸ *Ibidem*.

a *Scardanelli*, concorre a produrre simili effetti. Il risultato finale è un testo di forte impatto emotivo che non cela la sua componente sperimentale, poiché è soprattutto attraverso l'intensità artificiale, raggiunta con grande padronanza tecnica, che è accresciuta la densità emotiva.

Se è vero che la scrittura del testo in Mayröcker è da sempre guidata dall'esigenza di sondare la lingua al fine di rinnovarne il vigore e che l'esplorazione delle possibilità espressive raggiunge il culmine negli anni Cinquanta e Sessanta anche grazie all'incontro con la *Wiener Gruppe*, esse però non si perdono mai in una sterile sperimentazione per due ragioni principali. In primo luogo, perché è fondamentale il rapporto con la realtà; in secondo luogo, perché l'emozione, come si è già visto, è una componente ugualmente essenziale della poesia per l'autrice. Entrambi gli aspetti saranno approfonditi di seguito da un punto di vista storico-letterario.

Il confronto con le Avanguardie di inizio secolo e il contatto con autori a lei contemporanei, quali Ernst Jandl, Hans Carl Artmann ma anche Gerhard Rühm, altrettanto interessati alla rigenerazione linguistica, si rivelano essere fondamentali per la direzione sperimentale di Mayröcker. Per quanto riguarda le prime, con la corrente surrealista ad esempio – il cui fondatore, André Breton, è spesso citato da Mayröcker –, l'autrice condivide diverse soluzioni formali e tematiche, prima fra tutte il riferimento all'irrazionale. A tal riguardo, ricordo brevemente il ricorso ai meccanismi di rappresentazione onirica e all'associazione di idee, in cui è riconoscibile il debito dell'autrice nei confronti del Surrealismo, mentre, considerata la fase di attenta e lucida revisione formale poc'anzi illustrata, è da escludere un'assimilazione da parte di Mayröcker della scrittura automatica di matrice surrealista. Il sostrato surreale è utile all'autrice per aumentare il potere immaginativo della lingua, riversato sulle metafore e sull'unione degli opposti – anch'essa rinvenibile nell'audace pratica estetica dell'analogia surrealista.¹³⁹ Ciò accade ad esempio in *Gesponnener Zucker* (GG 51-52) del 1950 ed è dichiarato più esplicitamente anche nella prosa più tarda MAIL ART: «[m]ich selbst befragend, welcher Art das sei was ich mache, kommen mir Antworten wie : TRAUM / aber aus BETON; SCHMETTERLING / aber aus EISEN (»Iron Butterfly«); LEBEWESEN / aber aus PLASTIK» (GP II 267). Dalla prima lirica espressionista

¹³⁹ Cfr. HORST FRITZ, *Surrealismus*, in *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, cit., pp. 406-412: 409. Sulla relazione tra Mayröcker e il Surrealismo di Breton si veda anche AURÉLIE LE NÉE, *Friederike Mayröcker et le surréalisme selon André Breton*, in «Études Germaniques», 276, 2014, pp. 527-544.

Mayröcker riprende invece il «Reihungsstil», come risulta evidente da alcune poesie degli anni Cinquanta: *EINE GELBE GLADIOLE* (GG 30-31), *WIRD WELKEN WIE GRAS* (GG 33), *Litanei wenn man traurig ist* (GG 37), *IM WALDE VON KATYN* (GG 38), *Ostia wird dich empfangen* (GG 39-40).¹⁴⁰

Il Surrealismo è un punto di contatto con la *Wiener Gruppe* e in particolare con Artmann. La vicinanza poetica dell'autrice con quella che è stata una delle figure principali nella letteratura viennese del Novecento è giustificata anche dalla decisa risonanza metaforica del testo, caratteristica che segna invece la distanza dagli altri membri del gruppo, più interessati a elaborare nuove tecniche formali operanti sull'aspetto materiale (grafico e fonetico) della lingua.¹⁴¹ I risultati di tali frequentazioni letterarie sono l'adozione del montaggio dadaista da parte di Mayröcker come metodo di costruzione testuale,¹⁴² ulteriormente sviluppato dalla *Wiener Gruppe*, e alcuni lavori a più mani con Ernst Jandl.¹⁴³

La scrittura per Mayröcker però non significa esclusivamente gioco linguistico, come si evince da un passaggio di *Durchschaubild Welt, Versuch einer Selbstbeschreibung*:

Die neue Literatur, die experimentelle Poesie, der Dadaismus, der Surrealismus damals : sie waren und sind es noch : Angriffe auf die Grundhaltungen, auf die Vorstellungen des sogenannten guten Geschmacks unserer zivilisierten Gesellschaft. Sie enthüllen eine neue rätselhafte Sprachwelt, was Verwirrung stiftet, Staunen erregt, den Stachel vorantreibt. (GP III 131)¹⁴⁴

L'uso delle pratiche finora descritte da parte di Mayröcker rivela pertanto qualcosa di più di un semplice lavoro sulla lingua. Specialmente le tecniche imparate da

¹⁴⁰ Cfr. DANIELA RIESS-BEGER, *Lebensstudien*, cit., p. 217.

¹⁴¹ Cfr. GERHARD RÜHM, *vorwort*, in *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, a cura di Gerhard Rühm, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1985, pp. 7-36: 25: «mystifikation, symbolismus und metaphorik waren uns zuwider – wohl der punkt, an dem wir mit artmann nicht immer übereinstimmten». Sulla vicinanza di Mayröcker con Artmann si veda DANIELA RIESS-BEGER, *Lebensstudien*, cit., p. 216.

¹⁴² Per un approfondimento sul rapporto tra le Avanguardie primo-novecentesche, la *Wiener Gruppe* e Mayröcker rimando al capitolo *Mayröckers Prosa im Kontext: Voraussetzungen, Einflüsse und Traditionen* in DANIELA RIESS-BEGER, *Lebensstudien*, cit., pp. 202-244.

¹⁴³ Si tratta di tre montaggi: *gamma* e *guten morgen* del 1957, insieme a *angriff auf einen satz* del 1963, sono apparsi in *jardin pour friederike mayröcker*, a cura di Heimrad Bäcker, Linz, Neue Texte, 1978.

¹⁴⁴ Cfr. KLAUS ZEYRINGER, *op. cit.*, p. 101: «Die Avantgarde der Wiener Gruppe und ihres Umkreises (Jandl, Mayröcker, Okopenko u.a.) stand damit auch gegen den in der Zeit des Wiederaufbaus vorherrschenden Utilitarismus, der der Kunst eine Entspannungsfunktion im Ewig-Schönen vorschrieb und die Windstille der Sozialpartnerschaft durch eine ebenso konfliktlose Kunst im Erhabenen abgesichert sehen wollte – eine austriakisch ländliche Form, meinte man, von stiller Einfachheit und edler Größe, wie Karl Heinrich Waggerl sie vorexerzierte».

Dadaismo, Surrealismo e, estendendo lo sguardo alla pittura, Cubismo infatti sono descrivibili anche come modi di confrontarsi con la realtà. Tra tutti, il Surrealismo si presenta, specie con l'appello all'immaginazione e all'inconscio, come un'alternativa sovversiva alla dilagante astrazione e alle alienanti costrizioni imposte dalla *ratio* e dalla tecnologicizzazione delle società moderne.¹⁴⁵ Guardando in particolare al *collage*, Mayröcker condivide con le arti visive e letterarie di inizio Novecento non solo la tecnica che produce una deformazione della realtà di cui l'artista fa esperienza, ma anche l'intento.¹⁴⁶ Il *collage* ha la funzione di far saltare le identificazioni facili, i modelli monolitici ed egemonici del mondo. Riferito alla lingua, deautomatizzare artisticamente la percezione ordinaria del quotidiano significa produrre un linguaggio dislocato e plurivalente che destabilizza meccanismi abitudinari nella ricezione dei lettori e che rende non familiare ciò che è familiare. In Mayröcker il testo liberato dagli automatismi ricorda senz'altro la comunicazione estetica del formalismo russo basata sullo straniamento. I testi di Mayröcker però vanno letti soprattutto tenendo presente quali sono le idee estetiche della scena letteraria d'Avanguardia a Vienna nel secondo dopoguerra. Per fare luce sull'importanza del rapporto tra lingua e realtà nella poetica di Mayröcker, un aspetto fondamentale per inquadrare in seguito i riferimenti a Hölderlin e le connessioni poetiche tra i due autori, ritengo necessario inoltre considerare brevemente alcuni momenti della produzione letteraria dell'autrice.

La soffocante atmosfera restaurativa nell'Austria del dopoguerra, che spinge verso una «letteratura senza spigoli» a vantaggio di una «“ricostruzione” austriaca», per cui «tradizioni classiciste e realistiche, meglio idillizzanti» sembrano più «utilizzabili per la rappresentazione di stato»,¹⁴⁷ porta alla formazione di raggruppamenti di artisti e intellettuali che non si identificano nella “cultura dominante”. Tali gruppi riescono a convogliare un grande fermento letterario, artistico e musicale. Si tratta principalmente di artisti protagonisti della rivista d'Avanguardia *Der Plan*, apparsa dal 1945 al 1948 e dichiaratamente schierata «per la “libertà degli intellettuali”, contro il provincialismo e i

¹⁴⁵ Cfr. HORST FRITZ, *art. cit.*, p. 411.

¹⁴⁶ Cfr. DANIELA RIESS-BEGER, *Lebensstudien*, cit., p. 44, ma si vedano anche pp. 44-51.

¹⁴⁷ Cfr. KLAUS ZEYRINGER, *op. cit.*, p. 89: «Das Konsensbedürfnis im österreichischen “Wiederaufbau” äußerte sich auch in einer Literatur ohne Kanten; klassizistisch-realistische, eher idyllisierende Traditionen schienen für die staatliche Repräsentation besser verwendbar».

“poeti del Parnaso nazista austriaco”»,¹⁴⁸ e di letterati raccolti attorno a *Neue Wege* per discutere sulle soluzioni proposte in Europa dalla letteratura moderna. Mayröcker, che, come gli altri autori avanguardisti, incontra grandi difficoltà nel rompere il muro di resistenza del mondo editoriale, pubblica in entrambe le riviste: debutta in *Der Plan* nel 1946 con la poesia *An meinem Morgenfenster* (GG 9), mentre il suo nome compare in *Neue Wege* dal 1951. Da entrambe la giovane autrice pare ricevere gli stimoli che danno origine alla sua forte attrazione per il Surrealismo.¹⁴⁹

Con la comparsa di *je ein umwölker gipfel* nel 1973 si è soliti far coincidere una svolta negli obiettivi poetici dell'autrice, che per sua stessa ammissione comporta in effetti un interesse maggiore verso il mondo esterno e una mitigazione del gioco sperimentale.¹⁵⁰ Ciononostante, la relazione tra lingua e realtà si dimostra essere una costante nel suo lavoro, come già testimonia la precedente dichiarazione. Qualche indizio per attribuire alla poesia di Mayröcker questa caratteristica lo si trova dove apparentemente ci si attenderebbe meno di scovarlo. Mi riferisco alla fase poetica che ho appena descritto, in cui, malgrado la grande attenzione per la forma, si incontra ad esempio *IM WALDE VON KATYN* (GG 38), una poesia del 1952 che, pur non rinunciando alle scoperte sperimentali, quali sono il montaggio e il «Reihungsstil», lascia interagire il discorso sul reale con la riflessione sulla lirica:

IM WALDE VON KATYN

im Walde von Katyn

dort wo die Vöglein sangen

¹⁴⁸ Ivi, p. 59: «Diese für die “Freiheit der Intellektuellen”, gegen den Provinzialismus und die “Dichter des österreichischen NS-Parnass” eintretende Zeitschrift [*Plan* – S. S.] hatte unter dem Herausgeber Otto Basil (1901-1982) versucht, Anschluß an die in der Nazizeit ausgeblendete europäische Avantgarde zu finden, hatte etwa begonnen, den Surrealismus zu rezipieren, und hatte sich auch die Rückkehr vom Emigranten bemüht».

¹⁴⁹ Cfr. INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., p. 29.

¹⁵⁰ Nell'intervista pubblicata da SIEGFRIED J. SCHMIDT, “*Es schieszt zusammen*”, cit., p. 273, l'autrice sostiene: «Ich glaube, daß ich in der experimentellen Phase eben nicht “ausdrücken” wollte, sondern daß da einfach die große Lust am Manipulieren mit Sprache war. Das war eine übermäßige Verliebtheit in die Sprache, mit der ich dann eben in diesem Spiel verschiedenes angestellt habe. In dieser Phase habe ich mich nicht gefragt, was ich will oder wohin das gehen soll, was ich mit Sprache mache. Diese liebevolle Manipulation hat mir seit *je ein umwölker gipfel* nicht mehr genügt. Seit den *Abschieden* habe ich versucht, immer mehr hereinzunehmen. Ich habe jedenfalls die Sache bewußt erweitert und Erfahrungsdinge, Erinnerungsstränge und dergleichen mit hineingenommen. Ich wollte nicht mehr nur mit der Sprache manipulieren». Si veda anche SARA BARNI, *Nota*, cit., p. 211: «Si fa strada così l'esigenza di un “avvicinamento alla realtà”, di un ancoramento che richiami la parola a un dovere di verità e di testimonianza senza rinnegare in alcun modo le conquiste formali. In quest'atmosfera matura, a partire da *per ogni vetta tra le nubi* (1973), quella sua particolarissima forma di prosa lirica, polifonia di attimi di vita esteriore e interiore, non narrativa ma con andamento e temi fortemente esistenziali».

im Wald von Katyn
 im Wald von Katyn
 da sangen die Vöglein alle
 (and the chariot swung the chariot
 over the mediterranean sea swung over the sea)
 im Walde von Katyn
 im Walde von Katyn
 dort wo die Vöglein sangen
 im Wald von Katyn
 da sangen die Vöglein alle
 and the chariot swung the chariot
 over the sea

Con il riferimento al massacro perpetrato nel secondo dopoguerra da soldati sovietici e alla tradizione musicale degli schiavi africani la poesia si allarga alle intersezioni con la realtà, anche con quella più dura, in un respiro universale dell'esperienza del dolore.¹⁵¹ Di qui la proposta da parte di Mayröcker di una nuova via per la lirica novecentesca, onde superare determinati modelli percepiti come insufficienti alla realizzazione del proprio scopo. A tal proposito, Le Née avverte un richiamo lungo la superficie lessicale del componimento a *Ein Gleiches* di Goethe, poesia divenuta nel XIX secolo modello di lirica liederistica per antonomasia.¹⁵² La studiosa nota come il riferimento straniante intenda segnalare l'inadeguatezza del lirismo tradizionale, non più praticabile a causa della sua lontananza dalla realtà storica. D'altro canto ciò non comporta un'adesione a quella tipologia di poesia impegnata usata come strumento di lotta politica e di persuasione.¹⁵³

¹⁵¹ È tuttavia opportuno riportare quanto affermato da Mayröcker a proposito di questa poesia, ovvero che è stato il fascino provato per la parola "Katyn", letta in un articolo di giornale dedicato alla terribile vicenda, ad aver dato l'impulso per la sua composizione, salvo poi ammettere in una lettera indirizzata a Le Née un richiamo diretto al *negro spiritual*, legato indissolubilmente alle sofferenze della schiavitù negli Stati Uniti (cfr. AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., pp. 200 sg.).

¹⁵² Cfr. WULF SEGEBRECHT, *Kompositionen*, in IDEM, *Johann Wolfgang Goethes Gedicht "Über allen Gipfeln ist Ruh" und seine Folgen. Zum Gebrauchswert klassischer Lyrik. Text, Materialien, Kommentar*, München, Hanser, 1978, pp. 31-33. Segebrecht puntualizza qualche pagina dopo come «[W]enn das Gedicht [*Ein Gleiches* – S. S.] schließlich nicht selten geradezu zum Inbegriff und Muster dessen wird, was man unter >Lyrik< verstanden wissen möchte, dann darf man wohl von einem wirklich populären Gedicht sprechen» (WULF SEGEBRECHT, *Erscheinungsweisen der Popularität*, in IDEM, "*Über allen Gipfeln ist Ruh" und seine Folgen*, cit., pp. 45-54: 46).

¹⁵³ A tal proposito, Le Née rileva la distanza tra IM WALDE VON KATYN e *Liturgie nach dem Hauch* di Bertolt Brecht, poesia che critica *Ein Gleiches* per il mutismo degli uccelli, ossia della poesia (cfr. AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., pp. 199-203).

Continuando sulla stessa linea, la critica di Mayröcker sviluppata contro alcuni modelli evocati nel ciclo *Tod durch Museen* (GG 183-186), risalente presumibilmente al 1965, non si ferma alla tradizione letteraria, ma coinvolge l'intera cultura occidentale, servendosi appunto delle Muse per colpire arti e scienze da loro simbolizzate.¹⁵⁴ Nelle cosiddette "poesie lunghe", scritte tra il '64 e il '67 e chiamate – insieme ad alcune poesie del decennio successivo –¹⁵⁵ anche "poesie libere" o "totali", l'esperimento si coniuga perfettamente con il riferimento al reale, così come spiega Mayröcker:

Das freie oder totale Gedicht, das ich anstrebe, ist meiner Vorstellung nach ein Gedicht, das einen Ausschnitt aus der Gesamtheit meines Bewußtseins von der Welt bringt. Welt verstanden als etwas Vielschichtiges, Dichtes und Unauflösbares.¹⁵⁶

Tradurre in parole una parte di quel che la coscienza nella sua totalità percepisce del mondo comporta l'accettazione di una realtà impenetrabile e plurivoca, nonché frammentata nell'esperienza soggettiva, senza per questo conferirle un ordine prestabilito o applicarle un principio gerarchico.¹⁵⁷ Già Gerald Bisinger rileva in otto di questi componimenti, comparsi nel dicembre del 1964 nella serie *rot* curata da Max Bense e Elisabeth Walther, una ricerca di libertà rispetto a imposizioni esterne e un'opposizione esercitata contro la limitatezza delle visioni allora diffusa in diversi ambienti dell'Austria.¹⁵⁸ Mentre dal punto di vista più strettamente estetico, il poeta

¹⁵⁴ Qui cito solo l'esempio, il più rappresentativo per la sua valenza politica, della prima sezione «modell I /cleo», in cui viene collegata la musa simbolo della storia e del canto epico, Clio, alla citazione esplicita di un passaggio del celebre discorso tenuto da Goebbels al Palazzo dello Sport di Berlino nel 1943: «(goebbels: ». . wollt ihr den totalen krieg . .!« – J A A A)» (GG 183). Tale nesso, motivato evidentemente da una critica contro l'autoritarismo e la guerra, trova conferma nella deformazione del nome della musa tramite l'associazione a Cleone, rappresentante di un governo autoritario nell'antica Atene (cfr. FRANÇOISE LARTILLOT, *Les choix*, cit., p. 102). Riferendosi alla letteratura del secondo dopoguerra, nel 1998 Mayröcker afferma: «[E]s hatte sich in der Nachkriegszeit eine österreichische Lyrik formiert, die Muster geschaffen hat. Von denen mußte man loskommen! Man muß ja auch los von Mustern, die man sich selbst geschaffen hat» (cfr. HERLINDE KOELBL, *Im Schreiben zu Haus*, cit., p. 134).

¹⁵⁵ Poesie di questo tipo sono ad esempio *für Konrad Bayer :/ und pflückt den Vogel / eher Winterling* (GG 296-299), *Entwurf zu einem Traktat über den Tag der Unschuldigen Kinder* (GG 300-310), *»Lautréamont« oder : der schreckliche Frühling* (GG 311-313)».

¹⁵⁶ Cfr. la citazione di Mayröcker in WALTER HÖLLERER, *Ein Gedicht und sein Autor. Lyrik und Essay*, Berlin, Literarisches Colloquium, 1967, pp. 368-371: 371.

¹⁵⁷ Cfr. AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., pp. 236 sg.

¹⁵⁸ Cfr. GERALD BISINGER, *Eine österreichische Variante des "langen Gedichts"*, in *Friederike Mayröcker*, (1984), cit., pp. 32-35: 33: «Doch sind alle 8 Gedichte der 'Form nach [...] Gegenbewegung gegen Einengung', gegen die Einengung etwa durch engstirnige österreichische Literaturbeamte, gegen die Einengung durch eine kleinbürgerliche Herkunft und Umgebung, gegen die Einengung durch Provinzialität überhaupt».

nota come il titolo *metaphorisch*, scelto per la raccolta, traducesse una programmaticità semplice.¹⁵⁹

Ricorrendo all'arteficio della metafora e al materiale metaforico offerto dalla tradizione, Mayröcker in effetti si allontana, in un'unica soluzione, sia dalla tesi formulata da Walter Höllerer, che esclude una possibile conciliazione tra esperimento da un lato e realtà e politica dall'altro lato, sia dalla pura manipolazione formale e dall'idea sostenuta dalla *Konkrete Poesie* di una lingua autonoma in senso assoluto.¹⁶⁰ Realtà ed esperimento convivono nelle poesie lunghe, nella misura in cui la realtà è estetizzata tramite l'esperimento letterario. Basta scorrere i titoli di queste poesie, tra i quali *Text mit William Blake* (GG 181), *Text mit Giotto* (GG 140-141), *Text mit Erdteilen* (GG 139-141), *Register zu den geheimen Schmerzen meiner Mitbrüder* (GG 171-175), per rendersi conto che la trasformazione in lingua del mondo percepito non coinvolge soltanto il settore artistico e letterario, bensì anche quello più quotidiano. Il testo si confronta con ogni porzione del reale.

La riflessione metatestuale si affianca insomma alla riflessione sulla realtà e mira a smuovere le coscienze. Sotto questo aspetto, Mayröcker rientra a pieno titolo nella poesia sperimentale d'Avanguardia, allora tacciata di «“provocazione” e “pessimismo giovanile”». ¹⁶¹ Anche i montaggi della *Wiener Gruppe* sono difatti motivati da una riflessione sul rapporto tra lingua, realtà e coscienza. Così come si può parlare in particolare per uno dei suoi membri, Friedrich Achleitner, di una critica del linguaggio come critica della società,¹⁶² allo stesso modo sarà diventato ormai evidente che nella poesia di Mayröcker la critica rivolta alla staticità e all'utilitarismo linguistici, a un impiego della lingua che non integra consapevolmente il mondo concreto, ha anche una valenza sociale e politica. Questa idea è insita nelle scelte formali già descritte e appare in alcuni casi più tangibile nella tematica, seppur densa, come dimostra ancora un altro esempio. *Politisches Lied* (GG 222) del 1967 sembra ironizzare non soltanto sulla

¹⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 32.

¹⁶⁰ Cfr. INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., pp. 48 sgg. Sulla posizione di Höllerer si veda WALTER HÖLLERER, *Thesen zum langen Gedicht*, «Akzente», XII, 1965, pp. 128-130.

¹⁶¹ Cfr. KLAUS ZEYRINGER, *op. cit.*, p. 78: «Progressive, experimentelle Literatur der Avantgarde wurde als “Provokation” und “jugendlicher Pessimismus” ausgegrenzt».

¹⁶² Cfr. ERNST FISCHER, GEORG JÄGER, *Von der Wiener Gruppe zur Wiener Aktionismus. Problemfelder zur Erforschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950 und 1970*, in *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*, a cura di Herbert Zeman, Teil I, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1989, pp. 617-683: 643.

ripetività dei canti patriottici ma anche sul meccanicismo diffuso nella sfera militare.¹⁶³

Dal 1973 circa, si è visto, i toni sperimentali si attenuano in Mayröcker. Il cambio è dovuto da un lato al mutamento dello scenario culturale, sociale e politico austriaco in seguito agli anni Sessanta, periodo in cui tra l'altro l'Avanguardia riesce a condizionare durevolmente la scena letteraria in Austria, dall'altro lato all'insoddisfazione crescente dell'autrice nei confronti della manipolazione sperimentale che nella sua radicalità è avvertita ormai come monotona.¹⁶⁴ Tuttavia, come osserva giustamente Le Née, anche in componimenti successivi a questo periodo persiste l'atteggiamento interrogativo e critico, mai militante e moralizzante, nei confronti delle illusioni e degli insensati comportamenti umani.¹⁶⁵ Si prenda *Furor : Klage Anklage Ohnmacht* (GG 459-460) del 1985, in cui le conseguenze derivate dalle azioni deleterie dell'uomo nel mondo all'inseguimento del progresso mettono a dura prova la sopravvivenza della natura («was/haben wir mit diesem Himmel getan, was/haben wir getan mit diesem Paradies von dem nur noch/Reste») e della poesia:

[...] . . . manchmal berühren mich böse
Blicke, argwöhnisch, finster, als sei
ich eine Verdachtsperson –
wie sieht
meine Welt? hält sie noch
stand? und wie lange?

Degne di nota sono ancora poesie risalenti a tempi più recenti, come *der Krieg nimmt Formen an* (GG 554-555) scritta nel 1991, *Bomben auf Bagdad* (GG 764-765) del 2003 e *die Kriegsjahre : Sirup. Das Zimmer ı Tabernakel der Hund unten* (VG 209) del 2008. In ognuna di esse emerge con maggior chiarezza il nesso tra dolore e poesia nel riferimento esplicito alla guerra. L'impegno poetico e la spinta verso una rivoluzione

¹⁶³ Cfr. AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., p. 220 e p. 223.

¹⁶⁴ Si vedano le dichiarazioni di Mayröcker citate in SIEGFRIED J. SCHMIDT, “*Es schieszt zusammen*”, cit., p. 267. Cfr. INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., p. 27.

¹⁶⁵ Cfr. AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., p. 192.

interiore che parte dalla lingua per arrivare alla società sono dunque una costante nell'opera di Mayröcker.¹⁶⁶

Dopo la fase più sperimentale l'opposizione dell'arte non si manifesta più contro l'asfissiante conservatorismo. Come spiega bene Mattenklott, a creare insofferenza in una parte della letteratura del secondo dopoguerra sono le conseguenze del processo di democratizzazione liberale concentrato sul progresso e il discorso contemporaneo attorno ad alcune parole chiave, quali informazione, intrattenimento e svago, per rispondere alle esigenze di sgravio dal peso della realtà.¹⁶⁷

In particolare, secondo l'analisi di Mattenklott, i mezzi di comunicazione di massa concorrono a divulgare una cultura occupata nella cieca ricerca del piacere e della felicità. Resi assoluti, questi due principi, se da un lato si fanno portatori di promesse per un futuro migliore, dall'altro lato disumanizzano la società, poiché essi negano ciò che fa innegabilmente parte della vita umana, la sofferenza, e in ultima analisi la morte. Il nome di Mayröcker è accostabile allora a quello di altri artisti, tra i quali Peter Handke, che, pur non facendo a meno dell'esperienza della felicità nell'arte, non condividono l'idea dominante di assoluta gioia. Artisti che al "buon gusto" e alla cultura del progresso, dell'alleggerimento e dell'evasione guidata da un desiderio esagerato della bellezza, oppongono elementi considerati "inumani", quali appunto dolore, lutto, inquietudine, smarrimento, confusione, inerzia, e ancora gli affetti legati all'essere fuori

¹⁶⁶ Si veda in proposito quanto dichiarato dalla stessa Mayröcker a Paul Jandl e Andreas Breitenstein. P. J./A. B.: «Sie haben in den fünfziger Jahren zu schreiben begonnen, und damals war ja schon eine neue ästhetische Form auch eine Art politischer Protest. Diese Funktion ist ja heute so sehr verloren gegangen wie die Avantgarde selbst». F. M.: «Wir haben uns als Avantgarde gefühlt und haben damals natürlich sehr viel Staub aufgewirbelt, was uns natürlich nur recht war. Ich finde das heute noch schön, dass uns das gelungen ist, Andreas Okopenko, der Wiener Gruppe, Ernst Jandl, mir und einigen anderen. Wir haben uns innerlich aufgerufen gefühlt, alles umzustürzen. Die damaligen Verhältnisse haben uns überhaupt nicht gepasst. Das, was sich mit der Sprache ereignet hat, hat uns empört. [...] Es war eine Art Revolution. Eine innerliche Revolution, die wir wohl alle damals vor Augen hatten. Ich war nie für äusserliche Revolutionen». P. J./A. B.: «Der innerliche Umsturz dauert bei Ihnen ja bis heute an». F. M.: «Der dauert an. Und es wird wahrscheinlich bis zum Ende so sein» (cfr. ANDREAS BREITENSTEIN, PAUL JANDL, *Schreiben oder vor die Hunde gehen*, cit.; citato in AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., p. 225). Riferendosi alle poesie di Mayröcker scritte dagli anni Ottanta in poi e ampliando le osservazioni di Lartillot (cfr. FRANÇOISE LARTILLOT, *Les choix*, cit., p. 108), Le Née individua una dimensione politica del testo costituita intertestualmente mediante il "ricordo" del carattere sovversivo della fase sperimentale e dei suoi procedimenti formali. In questo senso la studiosa preferisce parlare di un impegno prima di tutto letterario (cfr. AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., p. 240). Le Née ritiene inoltre, appoggiandosi a Eco, che alcuni testi di Mayröcker composti dopo il 1990 mostrino una portata politica nella loro apertura, la quale servirebbe a evitare che la poesia sia incasellata in un modello definito (cfr. *ivi*, pp. 165-241).

¹⁶⁷ Cfr. GERT MATTENKLOTT, *Schönheitslinien nach dem Schweigen der Ideen. Botho Strauß, Peter Handke und Friederike Mayröcker*, in *Ethik der Ästhetik*, a cura di Christoph Wulf, Dietmar Kamper, Hans Ulrich Gumbrecht, Berlin, Akademie Verlag, 1994, pp. 139-151.

di sé, il superamento nel proprio mondo interiore dei confini posti da ciò che rientra *normalmente* nella categoria del comprensibile e del definibile. Soprattutto il riferimento alla morte, a ciò che può apparire in questo senso “disumano”, è imprensindibile per questa arte.¹⁶⁸

Pur essendo “obbligata” per la diffusione delle proprie opere a utilizzare alcuni dei canali informativi offerti dalla società da lei più o meno indirettamente criticata, Mayröcker mantiene nei suoi testi lo slancio “rivoluzionario” grazie all’unione dell’estrema e paradossale poetica degli affetti, ovvero dell’esperienza secolarizzata dell’entusiasmo estatico e del dolore, e grazie al carattere furioso e dirompente del linguaggio poetico. Il “disordinato” cosmo di parole, memore della fase più sperimentale, contrasta la trasmissione di informazioni e messaggi, distrugge le relazioni “sensate” e lascia invece pulsare la lingua stessa.¹⁶⁹

Come ho più volte sottolineato, Mayröcker non si accontenta delle tecniche avanguardiste. La relazione dell’autrice con questi modelli ha infatti una duplice natura,¹⁷⁰ la quale genera incroci contraddittori, ibridazioni che rivelano l’inesausta capacità dell’autrice di rivisitare ciò che recepisce con aggiunte personali, un aspetto spesso rimarcato dalla critica. Ad esempio Barni nota come:

La sua produzione si impone per densità metaforica ed emotiva, per la suggestione di strutture paratattiche e iterative comuni a molta poesia di allora [nel dopoguerra – S.S.] ma che potrebbero anche rimandare a forme liturgiche ritmico-ripetitive a lei sicuramente vicine e per l’educazione cattolica e per quel soffio di religiosità da cui era, a quel tempo, sfiorata. In esse si inseriscono elementi autobiografici, la forte presenza della natura, un accentuato senso cromatico e visuale, la tendenza all’accostamento spaesante e allo slittamento onirico della lezione surrealista.¹⁷¹

L’intensa ricezione delle soluzioni avanguardiste si combina a una personale concezione che non rinuncia alle diverse gradazioni emozionali. Ad esempio, già *Elegie* (GG 14) del 1946 mostra una coesistenza di esperimento ed emozione. Gli accostamenti

¹⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 150.

¹⁶⁹ Cfr. l’affermazione di Mayröcker in TOBIAS HABERL, “*Ich bin erst mit Mitte 70 ein wirklicher Mensch geworden*”, cit.: «Mir geht es immer nur um die Sprache. Um ihre Funktionsweise, vor allem ihre Schönheit. Handlung, Botschaft, interessiert mich alles nicht».

¹⁷⁰ Cfr. GP III 690: «[W]enn ich nach bohrender Selbstbefragung mich recht verstehen will, sehe ich mich zumeilen eingekeilt zwischen den beiden Monstren Dadaismus und Surrealismus und in einer Art Doppelbeziehung zu ihnen stehend».

¹⁷¹ SARA BARNI, *Nota*, cit., p. 208.

improbabili per una logica comune come una finestra ricamata che svolazza, «wo ein besticktes/Fenster flügelt», o dei pioppi che luccicano, «Pappeln flirren», contengono il carico emotivo dato dal contrasto tra la gioia suggerita da simili immagini e l'accezione malinconica o luttuosa, evocata ad esempio dal collegamento alla tradizione nel titolo e dall'ultimo verso:

Lilienduft dampft
im gläsernen Oktober
blumenleer sparen
Vasen sich aus in
ertaubendem Glanz
wo ein besticktes
Fenster flügelt
wo Linden hängen
voll grünen Goldes
und Pappeln flirren
im letzten Taumel des Lichts

Citando un esempio dell'opera di Mayröcker in piena fase di sperimentalismo, in *Oh! Vögelchen mein Frühlingskind* (GG 95-96), una poesia della prima metà degli anni Sessanta, la serialità, le ripetizioni e le bizzarre associazioni di impronta sperimentale sono impreziositi da una esuberante costellazione di diminutivi che intimizzano il linguaggio poetico. Tali soluzioni formali cooperano per accrescere nella prima metà del componimento il movimento rapsodico che esprime lo stato di eccitazione. Alla frenetica enumerazione seguono ancora delle ripetizioni e degli accostamenti inusitati, ma essi si fanno portatori di emozioni contrastanti: prima di un'attesa preoccupata e poi, nella seconda metà, di un'esaltazione vitalistica e di una crescente gioia estatica.

Persino nella già menzionata *IM WALDE VON KATYN* l'impostazione sperimentale convive con l'ambivalente poetica degli affetti. Se l'idea di una terza via è nei termini esposti da *Le Née* condivisibile, è altrettanto vero che il componimento si presta a una seconda lettura. A mio avviso, cruciale è che l'alternativa proposta dall'autrice non consiste soltanto in un rifiuto di un'idea di lirica ingenua e non curante del dolore altrui da un lato e di una lirica strumentalizzata dall'altro lato. La terza via promuove anche una lirica cosciente della forza vitale proveniente dalla natura e dalla poesia stessa,

come dimostra IM WALDE VON KATYN. Il concetto predominante nel componimento è il canto, incarnato dagli uccellini e dal *negro spiritual* afroamericano. La dimensione è quella del passato («sangen»; «swung»), che, secondo Le Née, è un segno del necessario annientamento del canto nel presente davanti alla brutale realtà storica.¹⁷² Tale considerazione pare però perlomeno problematica. Leggendo di nuovo il componimento sullo sfondo di *Ein Gleiches*, dove gli uccellini restano in silenzio nel bosco, la presenza del canto in IM WALDE VON KATYN non dà solo testimonianza dell'orrore avvenuto nel *passato*, elemento che giustifica l'uso del tempo verbale. Il testo, rappresentando la permanenza del canto durante la terribile carneficina indirettamente evocata, celebra anche e soprattutto la vita e la vitalità¹⁷³ della poesia che resiste davanti alle atrocità perpetrate dall'uomo («da sangen die Vöglein alle») e che porta avanti il suo compito fondato sulla compassione, superando confini temporali e spaziali nell'accostamento di due fatti tragici della storia. Tale lettura pare confermata dall'introduzione nel testo di uno *spiritual*, notoriamente canto dal carattere religioso che unitamente a una lode gioiosa e un fervore emotivo esprime una condizione di oppressione e dolore, ma conserva in sé la speranza di un cambiamento positivo.¹⁷⁴ La terza via prospettata da Mayröcker dunque mostra già in questa fase poetica di accettare in sé le contraddizioni: la testimonianza della sofferenza non può far dimenticare la gioia per la vita e per la poesia.

La breve esposizione delle esperienze fondamentali della «esistenza di scrittura» ha consentito – pur nella limitatezza di questo capitolo – di cogliere i principali aspetti tematici e formali dei testi di Mayröcker e di avere un profilo generale sulla poetica

¹⁷² Cfr. AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., pp. 201 sg.

¹⁷³ Seppur elaborata in altri termini rispetto a quelli di IM WALDE VON KATYN, la spinta vitalistica opposta da Mayröcker all'idea di morte o fine contenuta nella poesia di Goethe è evidente in una dichiarazione dell'autrice rilasciata a Marcel Beyer: «M. B.: «Oder zum Beispiel das Gedicht *Ein Gleiches* in *Winterglück*: wie kommt es zu dem Titel?» F. M.: «Das war eine Bitte an verschiedene deutschsprachige Autoren, im Goethe-Jubiläumsjahr etwas zu Wanderers Nachtlied zu schreiben. Daraufhin ist das Gedicht entstanden. Mein Gedicht bezieht sich eigentlich nur auf diese letzten beiden Zeilen oder die letzte Zeile von Goethe, das: "warte nur balde ruhest du auch", das ist also jetzt so von mir gesehen eine Variation dessen, daß ich eben den Tod überhaupt ausklammern will und sag: also gut, die anderen sind jetzt alle tot, aber ich lebe noch. Also eigentlich eine Umkehrung des Goethe-Gedichtes» (cfr. MARCEL BEYER, "eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer". *Marcel Beyer im Gespräch mit Friederike Mayröcker am 28. März 1988 in Wien*, in «Magazin der Wiener Stadt- und Landesbibliothek», 3, 1992, pp. 5-23, consultabile in una versione ridotta in «Zwischen den Zeilen», 4, 1994, pp 64-81 e online in www.engeler.de, consultato: 02.12.2016).

¹⁷⁴ Sui *negro spiritual* si veda GESINE JOST, *Negro Spirituals im evangelischen Religionsunterricht. Versuch einer didaktischen Verschränkung zweier Erfahrungshorizonte*, Münster, Lit, 2003.

dell'autrice. All'analisi basata sui rapporti interni che costituiscono i testi e alla disamina delle coordinate in essi programmaticamente disseminate è seguito un rapido inquadramento storico-letterario. Infanzia e idillio, sofferenza, estasi e *furor*, nelle sue varie accezioni, diventano tratti distintivi di una letteratura che si lascia attraversare dai contrasti e dalle contraddizioni al fine di farsi testimonianza verbale del mondo, trasformazione poetica ma umanamente responsabile. In particolare si è potuto vedere come il lavoro formale, razionale e calcolato, sia al servizio della rappresentazione di un complesso groviglio di emozioni. Il testo diventa luogo in cui disciplina e sregolatezza, misura e dismisura convergono. Arte significa in Mayröcker "vagare" e "debordare", ma vuol dire anche esercizio formale, precisione tecnica e controllo razionale. Proprio il superamento calcolato dell'ordinario, della consuetudine linguistica, dei limiti e delle regole stabilite garantisce la libertà dell'arte, più precisamente della lingua. La poesia è forza vitale che riesce a mettere in discussione abitudini, convinzioni ed educazioni apprese e considerate intoccabili. Si tratta insomma di una letteratura che, pur rifiutando una prospettiva storica, è cosciente del proprio valore sociale e politico e che realizza nella sua radicalità una critica alla lingua per toccare anche la società. Una letteratura che si spinge fino alla contestazione del dato di fatto per eccellenza, la morte, non tanto rifiutandola categoricamente, quanto piuttosto rendendola servizievole, ossia utile e "utilizzabile", ponendola come condizione irrinunciabile, insieme al dolore e alla "Sehnsucht", per l'esistenza della scrittura.

I capitoli successivi tenteranno di stabilire in che modo le caratteristiche fin qui individuate entrino in interazione con il testo e la figura di Hölderlin, ossia in che modo esse contribuiscano a realizzare il colloquio intertestuale instauratosi tra Mayröcker e il poeta e culminato in *Scardanelli*.

Secondo capitolo

Hölderlin nel XX secolo: aspetti fondamentali della ricezione nella lirica di lingua tedesca

Per cogliere il motivo per cui un'autrice del XX secolo come Mayröcker, la quale si riconosce almeno in parte nell'Avanguardia del primo Novecento, si senta altrettanto legata a una figura del passato letterario spesso fraintesa come Hölderlin e per meglio contestualizzare la relazione tra i due poeti in *Scardanelli*, è opportuno ripercorrere, attraverso un breve excursus, i momenti salienti della multiforme ricezione del poeta. Hölderlin e la sua opera infatti conoscono un'incredibile rinascita agli inizi del Novecento in seguito alla pubblicazione degli inni e dei frammenti successivi al 1800.¹⁷⁵ Da allora la parola del poeta svevo diventa una costante nella lirica tedesca, una presenza che supera di gran lunga quella di qualsiasi altro autore tedesco, incluso Goethe.¹⁷⁶

¹⁷⁵ La critica è unanime nel considerare *Wie wenn am Feiertage...* il primo fra gli “inni in ritmi liberi”, scritto intorno al 1800 (Beißner propone come data la fine del 1799 [StA II, 2, 667], mentre Sattler [1983, III] suggerisce in un primo tempo la fine del 1801 e più tardi [1989, 164] l'estate del 1800). Le poesie scritte tra il 1800 e il 1801 (*Die Wanderung, Der Rhein, Friedensfeier*, più i frammenti *Der Mutter Erde, Deutscher Gesang, Am Quelle der Donau*), secondo ciò che emerge dalle due lettere indirizzate a Böhlendorff (la prima del 4 dicembre 1801 [N. 236, StA VI, 1, 425-428] e la seconda risalente probabilmente al 1802 [N. 240, StA VI, 1, 432-433]), appaiono come preparazione all'“opera tarda” in senso stretto. Con questa definizione Burdorf intende i testi composti nel periodo tra luglio 1802 e settembre 1806, in cui sono compresi le traduzioni e i commenti alle opere di Sofocle e Pindaro, così come molte poesie: a parte gli inni, si contano elegie e odi precedentemente redatte che, in seguito a una intensa rielaborazione, si avvicinano allo stile tardo degli inni seguiti al ritorno dalla Francia, avvenuto nel giugno 1802 (*Germanien, Andenken, Patmos, Mnemosyne, Der Einzige*). Nella definizione più ristretta di “frammenti lirici tardi” rientrano invece i testi contenuti da pagina 28 a 58, e da pagina 63 a 90 del *Quaderno in folio di Homburg (Tinian, Der Ister, Der Adler, Was ist Gott?, Was ist der Menschen Leben, Griechenland)*. Con “vaterländische Gesänge” Burdorf si riferisce al progetto tratteggiato da Hölderlin di elaborare una nuova forma e una nuova funzione della poesia, ma non a un preciso complesso di testi. In questo modo, nessuno degli schizzi e delle poesie successive al 1800 è esclusa (cfr. DIETER BURDORF, *Hölderlins späte Gedichtfragmente: “Unendlicher Deutung voll”*, Stuttgart, Metzler, 1993, pp. 42-53). Di opinione differente è invece Gaier, il quale usa il concetto di “Gesänge”, impiegato da Hölderlin nella lettera del dicembre 1803 all'editore Wilmans, per distinguere i testi scritti dopo il 1800 dagli inni precedenti: «Hymnen im Sinne der Gattungsbezeichnung waren für H. [Hölderlin - S.S.] in Tübingen sinnvoll, wo es ihm um die Vertiefung der Hymnen der Französischen Revolution ging; sie waren als Hexameterhymnen in der Nachfolge Stolbergs Mitte der neunziger Jahre für ihn sinnvoll, weil H. die begeisternde Kraft aus der Natur feiern konnte; Hymnen im Sinne der Gattung sind ihm nach 1800 nicht mehr möglich» (ULRICH GAIER, *Späte Hymnen, Gesänge, Vaterländische Gesänge?*, in *Hölderlin-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, a cura di Johann Kreuzer, Metzler, Stuttgart, 2011², pp. 162-174: 162). Per il mio lavoro scelgo di utilizzare le denominazioni proposte da Burdorf.

¹⁷⁶ Cfr. FRIEDER VON AMMON, *Über pontifikale und profane Dichtung. Hölderlin in der deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts*, in *Hölderlin in der Moderne. Kolloquium für Dieter Henrich zum 85. Geburtstag*, cit., pp. 147-170: 147.

Il presente capitolo si articola in due parti. La prima parte è dedicata alla storia della ricezione di Hölderlin, a cui, dato il crescente interesse su scala mondiale mostrato da artisti, pensatori e letterati, non è azzardato guardare come a un poeta modello per l'arte e la filosofia del Novecento.¹⁷⁷ Una ricostruzione esaustiva della sua complessa e vasta storia resta tuttavia una questione aperta per la stessa critica. Per questa ragione e per la limitatezza di spazio, in questa sede si può tutt'al più tracciare un sintetico tragitto nella ricezione di Hölderlin, fortemente legata al lavoro editoriale e critico. Nel farlo, mi concentrerò sui principali filoni, su alcuni effetti che determinati aspetti della sua opera hanno sulla lirica di lingua tedesca del XX secolo e sui possibili motivi della sua attualità. La breve panoramica, presentata a titolo esemplificativo, attinge ad alcune principali fonti bibliografiche in base al tema specifico e serve per definire alcune linee guida utili a esaminare, nella seconda parte, l'interpretazione proposta da Mayröcker della vita e dell'opera del proprio «fratello di sangue» (FM 101). Uno sguardo preliminare sulla ricezione di Hölderlin nell'Ottocento apre ulteriori prospettive nella comprensione del complesso dialogo che coinvolge il poeta in *Scardanelli*.

1. Brevi note sulla ricezione di Hölderlin nell'Ottocento

La critica è solita suddividere la storia della ricezione di Hölderlin in stadi successivi e antitetici. Se nel corso dell'Ottocento la grandezza del poeta trova pochi, sebbene significativi, estimatori (tra cui Nietzsche e Dilthey), il Novecento inizia con la sua riscoperta e il riconoscimento della sua attualità. Non tanti tra i suoi contemporanei colgono la portata innovatrice della sua lirica rispetto alle tendenze coeve. Le riserve espresse nei suoi confronti, condizionate soprattutto dalla malattia mentale, continuano ad avere effetto a lungo e lo relegano in un posto piuttosto marginale nel panorama letterario del tempo. L'unica opera che già all'epoca gode di una certa notorietà è il

¹⁷⁷ Cfr. UTE OELMANN, *Hölderlins Wiederkehr. Eine Einleitung*, in *Hölderlin – Entdeckungen. Studien zur Rezeption*, a cura di Ute Oelmann, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, 2008, pp. 11-29: 26. L'intero volume curato da Oelmann offre un quadro variegato sulle tracce di Hölderlin in letteratura, teatro, musica, cinema e arti figurative a livello internazionale. Per quanto riguarda la filosofia basti citare alcuni tra i rappresentanti più importanti che hanno preso parte al discorso su Hölderlin, come Heidegger, Gadamer, e in territorio francese Blanchot, Laplanche, Foucault, Derrida.

romanzo in due volumi *Hyperion*, il primo dei due libri – l'altro, comparso nel 1804, contiene le traduzioni di Sofocle – pubblicati dal poeta stesso.

Ciononostante, Hölderlin riesce a raccogliere apprezzamento per qualche sua poesia – comparsa negli almanacchi e nei libriccini poetici – da parte di alcuni nomi di rilievo, uno fra tutti quello di August Wilhelm Schlegel.¹⁷⁸ Per il resto, la sua fama è quasi circoscritta alla Svevia, sua terra natia. Proprio ai romantici svevi, che tengono attivo l'interesse editoriale e critico nei suoi riguardi, si devono i più importanti contributi sia alla ricezione di Hölderlin nella generazione romantica sia alla salvaguardia della memoria del poeta in Germania. Se è chiaro che anche gli esponenti del Romanticismo svevo non considerano la produzione di Hölderlin successiva al 1800 un riuscito prodotto estetico, bensì solo un documento del suo triste destino culminato nella follia, la cerchia romantica formata dai fratelli von Arnim e da Brentano si rivela invece un luogo di fioritura per il culto hölderliniano.¹⁷⁹ Ne dà un'esemplare testimonianza *Die Günderoode* (1840), romanzo epistolare di Bettina von Arnim. L'immagine prettamente romantica stilizzata nello scambio epistolare intrattenuto, a metà tra realtà e finzione, con Karoline von Günderoode nel 1806 tradisce il fascino che Hölderlin e la sua condizione esistenziale esercitano sulla scrittrice. Alle parole di Isaak von Sinclair – nella *Günderoode St. Clair* –, il primo che sa apprezzare la grandezza della poesia del suo amico,¹⁸⁰ è affidato l'incarico di diffondere la poetica del ritmo di Hölderlin. Qui, il poeta folle è, con il suo particolare rapporto con la lingua, espressione del *furor poeticus*. La sua lingua è oracolare.¹⁸¹

In generale, Hölderlin è tratteggiato dai suoi contemporanei come poeta dotato di un animo troppo sensibile, femminile e nostalgico, sprofondata nella follia a causa dell'ostilità del mondo esterno. Simili suggestioni sono debitorie dell'influente ritratto elaborato dallo studente svevo Wilhelm Waiblinger nel saggio biografico *Friedrich*

¹⁷⁸ Si pensi ad esempio alla recensione di August Wilhelm Schlegel all'ode *An die Parzen* apparsa sulla «Allgemeine Literatur-Zeitung» di Jena (LXXI, 1799, coll. 562 sg.).

¹⁷⁹ A differenza di Achim von Arnim e Clemens Brentano, Eduard Mörike riferisce a Johannes Mählern di incontrare difficoltà nella lettura delle poesie e persino nella rilettura dello *Hyperion* nel 1832. Cfr. StA VII, 3, 28.

¹⁸⁰ Cfr. MARCO CASTELLARI, *Friedrich Hölderlin. Hyperion nello specchio della critica*, Milano, C.U.E.M., 2002, p. 61.

¹⁸¹ Cfr. BETTINA VON ARNIM, *Die Günderoode. Erster Teil*, a cura di Walter Schmitz, in EADEM, *Werke und Briefe in vier Bänden*, vol. I, a cura di Walter Schmitz, Sibylle von Steinsdorff, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1986-2004, pp. 295-561: 548: «Mir sind seine Sprüche wie Orakelsprache, die er als der Priester des Gottes im Wahnsinn ausruft».

Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn (1831),¹⁸² fondato sui termini di vita e follia. Nelle sue testimonianze scritte Waiblinger sovrappone la vita del poeta conosciuto a Tubinga con il protagonista dello *Hyperion*, cercando di individuare nell'opera il preludio della futura malattia. Del romanzo lo studente pone in evidenza la malinconia e il dolore ritenendolo il tratto costitutivo dell'intero testo. L'evidente accento romantico contenuto in questa interpretazione risponde alla volontà di ricostruire una patografia di Hölderlin senza escludere una certa mitizzazione della biografia.

Accanto a posizioni di rifiuto, nella prima metà dell'Ottocento si distinguono alcuni giudizi entusiastici anche nella critica di stampo romantico. Hölderlin è definito «modello» di «grazia», colui che «mai e in nessun luogo ha usato violenza contro la lingua tedesca».¹⁸³ La posizione di Wolfgang Menzel merita di essere citata, in quanto oltre che essere giovevole al discorso su *Scardanelli*, offre un ritratto piuttosto dettagliato della ricezione romantica:

Es ist Etwas Eigenes, ein magischer Reiz darin verborgen. Wir glauben eine fremde niegehörte und doch wunderbar dem Herzen vertraute, innig rührende Musik zu vernehmen. Die Gegenstände dieser Gedichte sind Liebe, Freundschaft, Natur, vor Allem aber jene tiefglühende Sehnsucht jeder Dichterbrust. [...] Das Gefühl der gefesselten Kraft ist das Herrschende, und wenn es sich in den stärksten, ergreifenden Tönen ausgesprochen, schmilzt es in milde Wehmut hin. (StA VII, 4, 51)

Continuando a seguire la descrizione di Menzel, in poesie come *Das Schicksal*, *Der gefesselte Strom*, *Der blinde Sänger* il lamento si esprime secondo diverse gradazioni, dalla «malinconia più lieve e delicata» al «dolore struggente».¹⁸⁴ Poesie come *Andenken*, *Die Wanderung*, *Der Rhein*, *Hyperions Schicksalslied* invece trasformano «la furiosa tempesta» interiore in «audaci ditirambi» pindarici.¹⁸⁵ Il «fuoco poetico» si proietta dall'interno verso l'esterno in «fiamme selvagge» sino a consumarsi. Mossa dal mite vento o dalla tempesta, l'anima di Hölderlin è e resta fino alla fine «un'arpa eolia

¹⁸² Riguardo alla lettura romantica di Hölderlin e all'influsso del saggio di Waiblinger sulla ricezione del poeta nell'Ottocento si veda MARCO CASTELLARI, *Hyperion nello specchio della critica*, cit., pp. 60-73.

¹⁸³ Cfr. StA VII, 4, 50: «Doch hat er darum nie und nirgend der deutschen Sprache Gewalt angethan, und seine Verse können als Muster ionischer Lieblichkeit gelten».

¹⁸⁴ Ivi, p. 51: «milde Wehmut», «[e]in herzerreißender Schmerz».

¹⁸⁵ *Ibidem*: «[D]er wilde Sturm in seinem Innern läßt ihn nicht ruhen. Zuletzt, denn dieses sind die spätesten Gedichte, bricht diese flamentrunkene Seele in wilde kühne Dithyramben aus».

delicatamente incordata».¹⁸⁶ Rispetto a queste impressioni precedenti al 1850, la lettura dominante della seconda metà dell'Ottocento, pur nella sua varietà, assume un carattere moralistico nei confronti del poeta, avvertito come «una fastidiosa e nociva eccezione allo sviluppo coerente dello spirito tedesco nella letteratura dell'età di Goethe».¹⁸⁷

2. Hölderlin nella prima metà del Novecento

Se si escludono casi isolati, la ricezione ottocentesca di Hölderlin si caratterizza, come si è potuto osservare nel paragrafo precedente, prevalentemente per una forte valutazione negativa delle sue opere, basata sul dato biografico della follia e in parte giustificata dalla complessità dei testi. Tale pregiudizio comincia a sgretolarsi quando, da una parte, grazie al contributo di Nietzsche e alla rivalutazione di Dilthey, la concezione di follia si libera del tratto patologico,¹⁸⁸ dall'altra parte quando la poesia si congeda da forme convenzionali e consone alle attese del pubblico. L'esperienza simbolista e la tensione sperimentale moderna in effetti agevolano nel lettore il cambio di sensibilità necessario per il riconoscimento della poeticità degli inni di Hölderlin, a lungo oscurata da un criterio di lettura *a priori* che vedeva in essi l'inizio di una progressiva degenerazione mentale.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Ivi, p. 52: «Er strahlt das poetische Feuer nur von innen aus, er läßt es brennen in kunstlosen, ja in wilden Flammen, bis es sich selbst verzehrt hat. Seine Seele ist eine zartbesaitete Aeolsharfe, erst leise melodisch vom Winde bewegt, dann vom Sturm gepackt und unter furchtbaren, doch immer noch schönen Klängen zerrissen».

¹⁸⁷ MARCO CASTELLARI, *Hyperion nello specchio della critica*, cit., p. 73.

¹⁸⁸ A tal riguardo, Castellari osserva: «Friedrich Nietzsche e Wilhelm Dilthey elaborarono categorie valutative opposte a quelle della cultura positivista e, nella palese differenza di modi e di intenti, permisero il più potente ed incisivo cambiamento di rotta nel corso degli studi hölderliniani. Se la critica oggi non è pienamente concorde nella lettura di questo momento decisivo della storia della ricezione del nostro, nessuno ne misconosce la fondamentale importanza: anche chi rintraccia nei prodromi della riscoperta di Hölderlin i germi della successiva mitizzazione e falsificazione riconosce che l'abbandono della prospettiva positivista produsse un innalzamento quantitativo e qualitativo degli studi sul poeta svevo» (MARCO CASTELLARI, *Hyperion nello specchio della critica*, cit, p. 105).

¹⁸⁹ Jochen Schmidt spiega in questi termini l'importanza dell'esperienza moderna per la ricezione di Hölderlin: «Den "écart du type normal" forderte programmatisch schon Baudelaire, und die Moderne machte diese Entfernung vom Normal-Niveau weitgehend zu ihrem Prinzip. [...] Die extreme Abweichung, die ungewöhnliche, fremde Sensation, die spürbare Gefährdung an der Grenze des Sagbaren – das war es, was Hölderlins nicht bloß dunkles, sondern sogar noch durch die Rezeption weiter ins Dunkle stilisiertes Spätwerk für die Moderne zu einem Paradigma eigener künstlerischen Grundtendenzen werden ließ, obwohl seine Dunkelheit aus anderen Voraussetzungen entstanden ist» (cfr. JOCHEN SCHMIDT, *Hölderlin im 20. Jahrhundert. Rezeption und Edition*, in *Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandsaufnahme*, a cura di Gerhard Kurz, Valérie Lawitschka, Jürgen Wertheimer, Tübingen, Attempto, 1995, pp. 105-125: 110).

La storia della ricezione del poeta nella prima parte del Novecento, pur con le diversificazioni politico-letterarie che si sono prodotte nel corso dei decenni, è solcata da due principali atteggiamenti. Da una parte nel processo di canonizzazione all'interno della letteratura tedesca Hölderlin è sacralizzato, dall'altra parte il suo trionfo coincide con una manipolazione poetologica e ideologica della sua opera e della sua biografia.

2. 1 Consacrazione nazionale

Il punto di svolta nella storia della ricezione di Hölderlin avviene agli inizi del Novecento. L'immagine di Hölderlin comincia a mostrare qualche cambiamento con il famoso volume di Dilthey *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906) e l'edizione di Wilhelm Böhm (1905). Ma è Hellingrath con la sua edizione¹⁹⁰ a garantire una ricezione critica del poeta libera da pregiudizi a livello internazionale. Della poesia di Hölderlin Hellingrath cerca di mostrare al grande pubblico un volto inedito, a suo avviso la vera sostanza dell'opera del poeta,¹⁹¹ e tramite un approccio filologico mira a rendere leggibile l'oscurità dei grandi inni e dei frammenti senza apporvi il sigillo della malattia.¹⁹² I lavori di studiosi del calibro di Walter Benjamin e Martin Heidegger dimostrano quanto questo metodo abbia inciso sulla ricezione successiva.¹⁹³

L'attività editoriale di Hellingrath è preceduta dallo studio delle traduzioni di Pindaro realizzate dal poeta, oggetto della tesi *Pindariübertragungen von Hölderlin*.¹⁹⁴ Un anno prima il filologo ritrova alcuni manoscritti di difficile decifrazione, accantonati dagli editori precedenti per il loro effetto disorientante. Al loro interno si trovano poesie

¹⁹⁰ FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, 6 voll., a cura di Norbert von Hellingrath, Ludwig von Pigenot, Friedrich Seebass, München, Leipzig, Müller, 1913-1923 (da ora in poi segnalato con la sigla Hell., il numero del volume e il numero di pagina). In seguito alla morte di Hellingrath nel 1916 sul fronte di Verdun, subentrano Friedrich Seebass e Ludwig von Pigenot nella curatela dell'edizione, il cui ultimo volume compare nel 1923.

¹⁹¹ Così Hellingrath apre il quarto volume, *Gedichte 1800-1806*, della sua edizione (1914), *Hell.* IV, XI: «Dieser Band enthält Herz, Kern und Gipfel des Hölderlinschen Werkes, das eigentliche Vermächtnis».

¹⁹² Tra i tanti contributi sul cambio di ricezione di Hölderlin a inizio Novecento si veda in particolare HENNING BOTHE, «*Ein Zeichen sind wir, deutungslos*». *Die Rezeption Hölderlins von ihren Anfängen bis zu Stefan George*, Stuttgart, Metzler, 1992.

¹⁹³ Cfr. HEINRICH KAULEN, *Rationale Exegese und nationale Mythologie. Die Hölderlin-Rezeption zwischen 1870 und 1945*, in «*Zeitschrift für deutsche Philologie*», 113, 1994, pp. 554-577.

¹⁹⁴ NORBERT VON HELLINGRATH, *Pindariübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*, Leipzig, 1910. Ristampa in NORBERT VON HELLINGRATH, *Hölderlin-Vermächtnis*, München, Bruckmann, 1944², pp. 19-95.

composte da Hölderlin dopo il 1800. Hellingrath comprende il valore estetico di quei testi e condivide l'entusiasmo del ritrovamento con i membri del *George-Kreis*, la cerchia dell'élite intellettuale riunita attorno alla figura di Stefan George, a cui Hellingrath stesso è strettamente legato.¹⁹⁵ Seguono diverse pubblicazioni, comprese l'apparizione di alcuni inni in *Blätter für die Kunst* di George nel 1910 e l'edizione storico-critica dell'opera di Hölderlin in sei volumi – uscita in parallelo all'edizione di Franz Zinkernagel –, in cui per la prima volta compaiono schizzi, frammenti e inni tardi.¹⁹⁶

La pubblicazione del quarto volume, *Gedichte 1800-1806*, e del volume dedicato alle traduzioni di Hölderlin infiamma innumerevoli autori del primo Novecento, dotati di una sensibilità verso l'inconsueto, l'intensità e la forza del canto. In particolar modo, gli Espressionisti, tra cui Trakl, avvertono la vertigine nella poesia tarda di Hölderlin e vi fanno avidamente ricorso.¹⁹⁷ Alcuni di loro non esitano a collegarla al delirio, ora però stilizzato come condizione degli eletti. Questi ultimi sarebbero modelli culturali e politici attivi nella difesa della libertà individuale contro la violenza del mondo.¹⁹⁸ Ciò va chiaramente a discapito dei tratti storico-filosofici della poesia di Hölderlin. Questa è una lettura del poeta scaturita dall'influente riabilitazione attuata da Dilthey secondo la sua filosofia della vita – che il critico applica specialmente alla vitalità ritmica della lingua di Hölderlin –, molto vicina a quella di Nietzsche per l'approccio con i testi dell'autore dello *Hyperion*.¹⁹⁹ In tale prospettiva il modo di pensare aristocratico e la

¹⁹⁵ Cfr. LUIGI REITANI, *Die Entdeckung der Poesie. Norbert von Hellingraths bahnbrechende Edition der Werke Hölderlins*, in *Neugermanistische Editoren im Wissenschaftskontext*, a cura di Roland S. Kamzelak, Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, Berlin, New York, de Gruyter, 2011, pp. 153-165.

¹⁹⁶ Per una storia delle edizioni dell'opera di Hölderlin si vedano DIETER BURDORF, *Hölderlins späte Gedichtfragmente*, cit., pp. 53-84; STEFAN METZGER, *Editionen*, in *Hölderlin-Handbuch*, cit., pp. 1-12, a cui rimando anche per ulteriore bibliografia.

¹⁹⁷ Cfr. GUNTER MARTENS, *Hölderlin-Rezeption in der Nachfolge Nietzsches. Stationen der Aneignung eines Dichters*, in *HJb* 23, 1982-1983, pp. 54-78: 68: «In diese Schule eines spannungsgeladenen dichterischen Sprechens sind die expressionistischen Autoren ganz offenbar gegangen; unmittelbare Anklänge oder übernahmen Hölderlinscher Formulierungen lassen die Herkunft solcher Strukturen bei Heym, Trakl, Stadler, Becher und vielen anderen in aller Deutlichkeit erkennen».

¹⁹⁸ Così si esprime ad esempio KASIMIR EDSCHMID, *Über die dichterische deutsche Jugend*, in IDEM, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlin, Reiß, 1919⁴, p. 22: «Gibt es Literatur, wo die Besten, so viele der Auserwählten, im Wahnsinn erst, im Tod Erlösung fanden? Gibt es nicht die unsterblichen Namen, den unsterblichsten Namen: Hölderlin? Ging darum nicht Georg Büchner in so frühen Tod, weil sein ungeheurer Ausbruch vorbeizuckte an der Zeit? Verkam darum nicht Grabbe, verreckte nicht Lenz? Stand nicht Hebbel wüst kämpfend gegen die Epoche, schoß Kleist die Kugel nicht durch sein unauslöschliches Leben? Ist nicht solches Schicksal, das ich anrufe, das Tragischste und Panische, die Tragik, die ich beschwöre, wenn ich Nietzsches heiligen Namen nenne?»

¹⁹⁹ Sostiene giustamente GUNTER MARTENS, *art. cit.*, p. 59: «[...] nimmt Dilthey die schon in der *Geburt der Tragödie* ausgeführte These auf, die Kunst sei "die eigentliche metaphysische Thätigkeit dieses

forza distruttrice delle condizioni di vita sono aspetti che uniscono Hölderlin a Byron, Leopardi, Schopenhauer e Nietzsche. Dilthey riprende da quest'ultimo l'interpretazione di Eraclito per collegare il concetto di vita del presocratico, fondato sull'accettazione della contraddittorietà, a quello di Hölderlin. Una compresenza delle antitesi, di gioia per la vita e di conscia percezione del dolore, contraddistinguono questa interpretazione.²⁰⁰ Tuttavia, se è vero che Dilthey inaugura la nuova stagione degli studi rivolti ai testi già conosciuti di Hölderlin in chiave modernista con un esplicito riferimento a Nietzsche, è nel complesso intreccio delle tendenze primo-novecentesche ispirate a questa prospettiva che il pensiero del filosofo diventa stabile punto di partenza per l'interpretazione dell'opera del poeta, fino a giungere a una totale sovrapposizione delle due figure.²⁰¹

Lo stesso Hellingrath si forma sulla lettura dei suoi due predecessori, ma va oltre le osservazioni di Dilthey. Già da tempo Hellingrath ritiene Nietzsche un contestatore del conformismo in un tempo di rivolgimento e un annunciatore di un nuovo inizio in seguito a una necessaria distruzione. Sotto questa luce egli osserva anche il caso del poeta nel suo discorso *Hölderlin und die Deutschen* tenuto nel 1915.²⁰² Una posizione critica che, per quanto riguarda Hölderlin, si rispecchierebbe in un aspetto della dizione

Lebens" [FRIEDRICH NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, vol. I, a cura di Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München, Berlin, de Gruyter, 1980, p. 24 – S.S.], wobei das Leben ganz im Sinne Nietzsches als furchtbare, widersprüchliche, von der Gegensätzlichkeit von Aufbau und Zerstörung geprägte Kraft gefaßt wird».

²⁰⁰ Cfr. WILHELM DILTHEY, *Das Erlbenis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, (1906), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, p. 261: «Es ist bezeichnend, daß der Hyperion die Lehre vom All-Einen auf die Formel des Heraklit zurückführt, der inmitten des lebensfreudigen Pantheismus der ionischen Inseln und Küsten dem tragischen Gefühl von der Vergänglichkeit, die im Zeitverlauf gegründet ist, einen mächtigen Ausdruck gegeben hat. Indem nun weiter das Eine auseinandergeht in die Vielheit, wird der Streit der Einzelkräfte zur Form des Lebens».

²⁰¹ Lo stesso Nietzsche, rovesciando l'immagine di Hölderlin in modello positivo e considerandosi un suo successore nella critica alla borghesia conformista, avvia il processo di identificazione con il poeta svevo, un tratto che sarà ulteriormente sviluppato nelle letture del primo Novecento in direzione via via sempre più nazionalistica. I nomi dei due autori sono collegati in osservazioni di carattere stilistico anche da Gottfried Benn nel suo saggio *Expressionismus* del 1933: «Wir finden es bei *Nietzsche*, seine und ebenso *Hölderlins* bruchstückartige Lyrik sind rein expressionistisch: Beladung des Worts, weniger Worte, mit einer ungeheuren Ansammlung schöpferischer Spannung, eigentlich mehr ein *Ergreifen von Worten aus Spannung*, und diese gänzlich mystisch ergriffenen Worte leben dann weiter mit einer real unerklärbaren Macht der Suggestion» (citato in GUNTER MARTENS, *art. cit.*, p. 68). Sui rapporti tra la ricezione di Hölderlin da parte di Nietzsche, di Dilthey e il derivante approccio ermeneutico primo-novecentesco si veda, oltre al saggio già citato di Gunter Martens, MARCO CASTELLARI, *Hyperion nello specchio della critica*, cit., pp. 103-158.

²⁰² Cfr. NORBERT VON HELLINGRATH, *Hölderlin und die Deutschen*, in IDEM, *Hölderlin-Vermächtnis*, cit., pp. 119-150.

degli inni tardi. Si tratta della «harte Fügung», ossia del «costrutto aspro»,²⁰³ il quale spezza il corso logico del pensiero e del linguaggio per criticare una lingua che, per essere libera, ha rinunciato alla parte vitale della parola e si è “impregnata” della chiarezza lineare della logica.²⁰⁴

Specialmente sull'esempio del *George-Kreis* e delle figure che vi gravitano attorno è possibile osservare come aspetti propri dell'opera di Hölderlin siano sottoposti talvolta a forzature intese a dimostrare l'attualità del poeta. Ciononostante, è bene notare che proprio grazie all'influsso esercitato dalla ricezione di Nietzsche da parte dei suoi successori, in questo periodo, sono emersi dei tratti fondamentali della poetica di Hölderlin. Un altro punto importante nella rivalutazione di Hölderlin debitrice della lettura di Nietzsche è costituito in effetti dalla diade entusiasmo-misura, particolarmente importante per definire il dialogo tra Mayröcker e Hölderlin. Qui basterà ricordare alcuni episodi.

Friedrich Gundolf basa la sua interpretazione dell'inno *Archipelagus* di Hölderlin, a suo avviso il più alto esempio di poeta veggente in Germania, durante la sua lezione di insediamento a Heidelberg nel 1911 sulla coppia dionisiaco-apollineo presente nel volume *Geburt der Tragödie* di Nietzsche.²⁰⁵ Solo un anno prima Hellingrath usa nella sua tesi il nesso paradossale “heilig-nüchtern”,²⁰⁶ ossia l'incontro del “sacro” e del “sobrio” così come è suggerito in *Hälfte des Lebens* e in *Deutscher Gesang*,²⁰⁷ per descrivere la poetica di Hölderlin. Anche George fa la sua parte. Per una poesia del ciclo *Der Stern des Bundes* (1913) l'autore riprende da Hölderlin l'ossimoro composto da entusiasmo e sobrietà, mentre nella *Lobrede* parte dalle categorie di Nietzsche per distinguere Hölderlin, scopritore di Dioniso e di Orfeo, dal Classicismo tedesco orientato ad Apollo. Hölderlin, il poeta del mistero che trova la «parola vivificatrice», diventa punto di incontro per la potenza dissolutrice del dionisiaco e l'attività formatrice

²⁰³ Cfr. NORBERT VON HELLINGRATH, *Pindariübertragungen*, cit. p. 25. Per la traduzione italiana cfr. LUIGI REITANI, *L'«errore» di Dio*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche. Edizione tradotta e commentata. Revisione del testo critico tedesco*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori (“I Meridiani”), 2001, pp. XXV-XLVII: LIV (da ora in poi TII).

²⁰⁴ Cfr. NORBERT VON HELLINGRATH, *Pindariübertragungen*, cit., p. 31.

²⁰⁵ Nella sua lezione Friedrich Gundolf riserva il primo posto nella categoria di «Seherdichter» al poeta svevo: «Hölderlin ist in Deutschland sein reinster Typus» (FRIEDRICH GUNDOLF, *Hölderlins Archipelagus*, in *Hölderlin. Beiträge zu seinem Verständnis in unserem Jahrhundert*, a cura di Alfred Kellertat, Tübingen, Mohr, 1961, pp. 4-17: 11).

²⁰⁶ Cfr. NORBERT VON HELLINGRATH, *Pindariübertragungen*, cit., p. 59.

²⁰⁷ Cfr. *Hälfte des Lebens* (StA II, 1, 117); *Deutscher Gesang* (StA II,1, 202–203).

dell'apollineo,²⁰⁸ e in questo modo anticiperebbe la concezione dell'arte di Nietzsche. Ma soprattutto, nel ritratto proposto da George, Hölderlin è raffigurato, in modo pretenzioso, come grande poeta toccato da ispirazione divina e pertanto sacro annunciatore di verità.

Che il pensiero di Nietzsche sia decisivo per la ricezione successiva di Hölderlin è dimostrato inoltre dalla lettura di *Hälfte des Lebens* fatta da diversi poeti nel corso del XX secolo, a partire da George, Trakl, Benn per arrivare a Bobrowski, Huchel, Celan, Meister e Biermann. Nella sua struttura strofica la breve poesia appare come modello della dialettica tra gli opposti conciliati propria di Hölderlin, «poeta dell'utopia e del realismo, poeta dell'amore e della solitudine, poeta della pienezza linguistica e del silenzio, poeta dell'entusiasmo e della sobrietà».²⁰⁹

Accanto al riconoscimento del merito della memorabile valorizzazione estetica svolta da Hellingrath, di questa iniziativa esiste un altro aspetto per nulla secondario, già emerso in parte nel corso di questa trattazione. Alla base dell'edizione vi sono sia l'interpretazione di Hölderlin quale poeta veggente sia l'intenzione formativa²¹⁰ di rendere accessibili e comprensibili al maggior numero possibile di persone i versi visionari di quel che sarebbe dovuto divenire il "profeta" della nazione, un prodotto creato sotto la spinta di George. La rivalutazione attuata da Hellingrath è difatti fortemente condizionata dal *George-Kreis*. Tenendo presente la concezione del ruolo del poeta in George, i motivi della fondazione del culto nazionale costruito attorno a Hölderlin sono da ricercare in ambiti che superano il criterio estetico e che giungono a toccare il calcolo politico-culturale. Nel fervore dell'atmosfera d'anteguerra la riscoperta del poeta tardo-innico nelle vesti di mediatore tra Dio e comunità consente a Hellingrath di dipingere Hölderlin, e non il classico Goethe, come l'annunciatore del

²⁰⁸ STEFAN GEORGE, *Hölderlin*, in IDEM, *Giorni e gesta. Annotazioni e abbozzi*, a cura di Giulio Schiavoni, Venezia, Arsenal, 1986, p. 83. STEFAN GEORGE, *Hölderlin (Lobrede)*, in IDEM, *Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen. Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung*, XVII, a cura di Georg Bondi, Düsseldorf, Berlin, Küpper vormals Bondi, 1967, pp. 68-71: 71: «das lebengebende Wort».

²⁰⁹ Cfr. MARIA BEHRE, *Hölderlin in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*, in «Text+Kritik», 11, 1999, pp. 107-124: 107: «Der Text [*Hälfte des Lebens* – S. S.] erscheint in seiner kontrastiven Zweistrophigkeit prototypisch für Hölderlins Extreme umgreifende und dialektisch in sich vereinigende Bedeutung als Dichter der Utopie und des Realismus, Dichter der Liebe und der Einsamkeit, Dichter der Sprachfülle und des Schweigens, Dichter des Enthusiasmus und der Ernüchterung». MARIA BEHRE, «*Des dunkeln Lichtes voll*». *Hölderlins Mythokonzept Dionysos*, München, Fink, 1987 illustra il collegamento tra la concezione estetica del dionisiaco di Nietzsche e l'attenzione per la polarità poetologica nell'opera di Hölderlin intensificata nella ricezione del XX secolo.

²¹⁰ Cfr. Hell. IV, XVIII: «[D]er Einblick ins Entstehen der Gedichte [...] bietet [...] eine wahre Schule der Dichtkunst, etwas, wonach die Deutschen immer, heute nicht weniger als sonst, Not haben».

“fuoco” e del “regno” nascosto, il rivelatore dell’essenza più intima e del destino del popolo tedesco, il profeta di cui è necessario raccogliere l’eredità.²¹¹ In questo senso la consacrazione di Hölderlin a poeta veggente della nazione, figura in cui poeta e sacerdote si fondono e di cui George e la sua cerchia si nominano eredi, riveste una specifica funzione politico-letteraria che consiste nella creazione di un’élite di profeti, indiscutibili e sacri annunciatori del futuro popolo tedesco.²¹²

Il cambio di immagine subito dal poeta non fa che alimentare una lettura mitizzante della sua biografia e della sua opera; in questa nuova forma però essa provoca delle forti conseguenze non solo sul piano letterario, ma anche sul piano storico. Una simile interpretazione apre le porte infatti a facili strumentalizzazioni di stampo nazionalistico, come è del resto accaduto in special modo durante il Terzo Reich. Non stupisce allora che un autore come Bertolt Brecht, forse in parte spinto sia dal disprezzo per l’interpretazione di Hölderlin propagata dal *George-Kreis* sia dall’insofferenza verso il tono nazionalistico dell’opera falsata durante il periodo nazista, a metà degli anni Quaranta e in piena guerra esprima un giudizio molto duro su Hölderlin.

Nel suo *Journal* Brecht registra un declino all’interno della lirica tedesca e individua, senza scendere troppo nei dettagli, due linee sorte dalla rottura dell’“unità contraddittoria” presente in Goethe: una pontificale e una profana. Secondo questa classificazione piuttosto riduttiva e vaga, Hölderlin – in verità il poeta dello «[H]armoniscentgegensetzte» (StA IV, 1, 249), ovvero dell’“armonicamente opposto” – sarebbe il capostipite della prima, mentre Heine sarebbe a capo della seconda. Successivamente Brecht identifica la linea pontificale con la lirica “estremamente soggettivista” di George, descritta mediante termini provenienti dalla sfera religiosa. La sua poesia si nasconderebbe dietro un’avversione contro l’aspetto politico, mentre le sue forme classicistiche sarebbero essenzialmente controrivoluzionarie. La lirica profana, delineata sull’esempio di Karl Kraus, sarebbe invece più vicina all’oggetto e tramite la violazione della forma mirerebbe alla

²¹¹ Cfr. NORBERT VON HELLINGRATH, *Hölderlin und die Deutschen*, in IDEM *Hölderlin-Vermächtnis*, cit., pp. 119-150, specialmente p. 120.

²¹² Cfr. ACHIM AURNHAMMER, *Stefan George und Hölderlin: Abhandlungen*, in «Euphorion», LXXXI, 1987, pp. 81-99: 99. George è doppiamente interessato a Hölderlin, per la poesia e per la stessa esistenza poetica (cfr. JOCHEN SCHMIDT, *Hölderlin im 20. Jahrhundert*, cit., p. 107). Ciononostante dal punto di vista formale George prende le distanze dagli inni tardi di Hölderlin (cfr. FRIEDER VON AMMON, *art. cit.*, p. 160, nota 55).

naturalità della lingua a discapito della forza espressiva e della ricercatezza del lessico.²¹³

In questa sede non è possibile indagare a fondo tale coppia concettuale nella poesia di Hölderlin e nella sua ricezione. Tuttavia è bene notare che, per quanto le valutazioni di Brecht possano generare perplessità da un punto di vista scientifico, esse provocano una forte reazione da parte di critici e scrittori. La tesi di Brecht sulla configurazione dicotomica della lirica tedesca diventa nota al mondo soltanto con la prima pubblicazione del *Journal* nel 1973. Da allora nella critica si è aperta la discussione su quanto ci sia di pontificale e quanto di profano in Hölderlin e nella sua ricezione.²¹⁴

Tra i poeti, Robert Gernhardt ha esplicitamente fatto ricorso alla classificazione di Brecht, prendendo una posizione netta in favore della lirica profana.²¹⁵ Con il tentativo di nobilitare tale linea, nella poesia *Das Gleichnis* egli non esita in modo sintomatico ad attuare una parodia di *Wie wenn am Feiertage...*,²¹⁶ la poesia incompiuta di Hölderlin che, nel modo in cui è stata letta e diffusa dal *George-Kreis*, è possibile definire quale prototipo della cosiddetta linea pontificale, alla quale apparterebbe esemplarmente il ciclo di Rilke *Fünf Gesänge*.²¹⁷ *Wie wenn am Feiertage...*, anche noto come “Feiertagshymne”, è la poesia che per prima segna nella cerchia, e di conseguenza nel pubblico, un cambiamento nella percezione dell’immagine di Hölderlin, ormai diretta verso la conformazione del poeta-sacerdote.²¹⁸ Basti pensare che l’inno già nel 1910 è scelto per la seconda edizione di *Deutsche Dichtung*, l’antologia in tre volumi curata da George e Karl Wolfskehl. E questo non pare essere un caso. Si prenda l’ultima strofe di *Wie wenn am Feiertage...*. Il poeta è mediatore tra Dio e uomini, il suo compito è esporsi alla potenza divina «a capo scoperto» e afferrare con la mano «il fulmine del padre» (Tll 753). Il poeta-sacerdote consiste, qui, in una specifica rielaborazione del

²¹³ Cfr. BERTOLT BRECHT, *Journal I*, vol. XXVI, in IDEM *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, a cura di Werner Hecht, 30 voll., Frankfurt am Main, Berlin, Weimar, Suhrkamp, 1988-2000, p. 416.

²¹⁴ Qui ricordo soltanto il saggio già citato di FRIEDER VON AMMON, *Über pontifikale und profane Dichtung* per la linea pontificale e l’articolo di KAREN LEEDER, *Towards a Profane Hölderlin: Representations and Revisions of Hölderlin in some GDR Poetry*, in *Neue Ansichten. The Reception of Romanticism in the Literature of the GDR*, a cura di Howard Gaskill, Karin McPherson, Andrew Barker, Amsterdam, Rodopi, 1990, pp. 212-231, per la linea profana.

²¹⁵ Cfr. ROBERT GERNHARDT, “Zehn Thesen zum komischen Gedicht”, in *Hell und Schnell. 555 komische Gedichte aus fünf Jahrhunderten*, a cura di Robert Gernhardt, Klaus Cäsar Zehrer, Frankfurt am Main, Fischer, 2004, pp. 11-14.

²¹⁶ Cfr. FRIEDER VON AMMON, *art. cit.*, p. 167.

²¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 156.

²¹⁸ Cfr. ACHIM AURNHAMMER, *art. cit.*, p. 88.

poeta vates ed è frutto di una sintesi delle diverse tradizioni del Vecchio Testamento, del pietismo e della poesia pindarica.²¹⁹

È curioso che nella sua edizione Hellingrath riservi agli ultimi versi di *Wie wenn am Feiertage...*, in cui emergono il pericolo dell'*hybris* poetica e il possibile fallimento nella realizzazione del compito da parte del poeta-sacerdote, un posto in appendice e nessuna interpretazione.²²⁰ Lo spazio marginale dedicato a un aspetto fondamentale della poesia tarda del poeta sembra riflettere una scelta precisa, la quale tralascia in effetti un particolare ambivalente che avrebbe altrimenti potuto mettere in discussione non solo la legittimità del culto costruito intorno alla figura di Hölderlin, ma anche il ruolo di poeta profeta *tout court*, andando a intaccare lo stesso *George-Kreis*. Probabilmente per lo stesso motivo, i versi finali dell'inno non compaiono neanche nell'antologia di George. L'indiscutibile sacralità e la potenza del poeta-sacerdote sono le proprietà che, evidenziate da Hellingrath²²¹ nella riattualizzazione di Hölderlin, avrebbero determinato il passaggio da un'immagine romantica del poeta a una moderna.²²² Ciò è vero se si esclude quel che scrive Bettina von Arnim a proposito di Hölderlin, già ospite nella torre di Tubinga.²²³

La particolarità di questo inno rispetto alla precedente lirica di Hölderlin sarebbe da individuare però non solo nel contenuto poetologico di cui si trova traccia anche in *Scardanelli*, ma anche nella forma e nel metro. Negli inni successivi al 1800, di cui *Wie wenn am Feiertage...* è considerato il primo dalla critica,²²⁴ il poeta-sacerdote si esprime attraverso una lingua «tanto idiosincratica quanto nuova».²²⁵ Non solo l'editore

²¹⁹ Cfr. FRIEDER VON AMMON, *art. cit.*, p. 156. A proposito della rappresentazione del poeta nelle vesti di sacerdote in Hölderlin si veda MOMME MOMMSEN, *Die Problematik des Priestertums bei Hölderlin*, in HJb 15, 1967-1968, pp. 53-74, secondo il quale Hölderlin si distingue, in questo caso, rispetto alle poetiche coeve sia per la maggior frequenza nell'uso di parole quali "Priester", "Priestertum" e "priesterlich" sia per l'atteggiamento e il *pathos* sacerdotale, già rintracciabile negli inni di Tubinga.

²²⁰ Cfr. Hell. IV, 338-341.

²²¹ Hellingrath, secondo il quale Hölderlin attinge dalla tradizione religiosa per poi modificarla, cerca di rendere "riutilizzabili" i versi del suo predecessore per i propri tempi: «Seine [di Hölderlin – S.S.] Auffassung des Dichterberufes ist durchaus *religiös*. Er ist Vermittler zwischen dem Göttlichen und den Menschen. Und ist als solcher gerade jetzt, da eine Weltenwende sich vorbereitet – die Napoleonischen Kriege brausen über die Erde, alles Alte wankt – er ist in dieser Zeitenwende bestimmt, nach dem Schweigen einer langen Weltnacht die Stimme der Götter wieder laut werden zu lassen».

²²² Cfr. FRIEDER VON AMMON, *art. cit.*, p. 155.

²²³ Cfr. nota 181.

²²⁴ Cfr. nota 175.

²²⁵ FRIEDER VON AMMON, *art. cit.*, p. 153: «Im hymnischen Spätwerk gewinnt das Priesterliche oder eben Pontifikale dann noch einmal eine gesteigerte Bedeutung, nicht zuletzt im Hinblick auf den so idiosynkratischen wie neuartigen sprachlichen Gestus, mit dem der Dichterpriester sich äußert [...]». Sull'aspetto formale degli inni tardi segnalo tra gli altri MARTIN HEIDEGGER, *Erläuterungen zu*

individua una novità metrica nella disposizione strofica dei ritmi liberi, sebbene non colga lo slancio sperimentale del metro presente solo in *Wie wenn am Feiertage...*,²²⁶ ma pone anche l'accento sulla svolta imposta dallo stile, una vera e propria cesura che divide tali inni dalla poesia della tradizione, qualcosa che ha senza dubbio affascinato molti poeti del Novecento, Mayröcker compresa. Precisamente, Hellingrath fa corrispondere il nuovo tono del poeta, così solenne, alla già menzionata «harte Fügung», collegando nella sua tesi lo stile di Hölderlin e di Pindaro alla retorica di Dionigi di Alicarnasso. Nella «harte Fügung», opposta alla «glatte Fügung», la sintassi tortuosa impiegata contro la linearità è una soluzione che mette in evidenza la parola stessa. Tale soluzione stilistica e poetologica, in cui alla difficoltà sintattica corrisponde la complessità concettuale,²²⁷ è abbandonata con il trasferimento nella torre, luogo di composizioni che Hellingrath considera più rilassate e arrendevoli.²²⁸

L'enigmaticità degli inni tardi e dei frammenti di Hölderlin, riassumendo, esercita un terribile fascino su alcuni animi del primo Novecento che, desiderosi di superare una

Hölderlins Dichtung, Frankfurt, Klostermann, 1951; THEODOR W. ADORNO, *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*, in IDEM, *Noten zur Literatur*, vol. XI, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, pp. 447-494; RENATE BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, *Die Sprache des Zeichens in Hölderlins hymnischen Fragmenten*, in HJb 19-20, 1975-1977, pp. 267-284. Su *Wie wenn am Feiertage...* si vedano in particolare MARTIN HEIDEGGER, «*Wie wenn am Feiertage*», in IDEM, *Erläuterungen*, cit., pp. 47-74; PETER SZONDI, *Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte von Hölderlins hymnischem Spätstil*, in IDEM, *Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, pp. 289-314; PAUL DE MAN, *Patterns of Temporality in Hölderlin's "Wie wenn am Feiertage..."*, in IDEM, *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*, a cura di Ellen S. Burt, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 50-73.

²²⁶ Cfr. Hell. IV, 338. In *Wie wenn am Feiertage* Hölderlin tenta di riprodurre nelle strofe le corrispondenze metriche proprie del modello pindarico. Sui punti di intersezione tra i due autori si vedano ALBRECHT SEIFERT, *Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption*, München, Fink, 1982; IDEM, *Die Rheinhymne und ihr Pindarisches Modell. Struktur und Konzeption von Pythien 3 in Hölderlins Aneignung*, in HJb 23, 1982-1983, pp. 79-133.

²²⁷ Cfr. NORBERT VON HELINGRATH, *Pindarübertragungen*, cit., pp. 23 sg.: «Harte Fügung dagegen tut alles, das Wort selbst zu betonen und den Hörer einzuprägen, es möglichst der gefühls- und bildhaften Assoziationen entkleidend, auf die es dort ["glatte Fügung" – S.S.] gerade ankam. Hier wird also in der Wortwahl, auch wo man keine besondere Dichtersprache hat, das Tägliche und Gewohnte, vornehmlich aber die hergebrachte Verbindung gemieden, das Schwere, Prangende und die vielsilbige Zusammensetzung gesucht, als welche von selbst Ton und Sinn auf sich lenken. Dabei wird das Wort häufig in der Grundbedeutung gebraucht, statt wie sonst in einer abgeleiteten. Umgekehrt aber wirkt, auch wo es der logische Zusammenhang nicht verlangt, von einem neuen Wort nur das Etymon, weil eben durch die ganze Umgebung der Sinn des Hörers darauf gerichtet ist. Im Syntaktischen derselbe Gegensatz: dort das Einfachste und Schmiegsamste, hier erstaunlichere Satzgefüge: Anakoluthe, bald prädikatos hingestellte Worte, in deren Kürze ein Satz zusammengedrängt ist, bald weitgespannte Perioden, die zwei-, dreimal neu einsetzen und dann doch überraschend abbrechen: nur niemals die widerstandslose Folge des logischen Zusammenhangs, stets voll jähens Wechsels in der Konstruktion und im Widerstreit mit den Perioden der Metrik».

²²⁸ Cfr. Hell. IV, XX: «[E]s sind nicht mehr Werke des klar weiterstrebenden – meinetwegen verirrtten – künstlerischen Willens, Geschöpfe einer Anstrengung und Spannung, es ist ein entspanntes willenloses Gleitenlassen».

logica razionalista, sono pronti ad accogliere quei versi oscuri come una scrittura cifrata portatrice di una qualche rivelazione.²²⁹ Se nella rilettura di Hölderlin sullo sfondo dello studio di Nietzsche non mancano le distorsioni interpretative ispirate all'opera del poeta, sono diversi anche i meriti di questo nuovo punto di vista nella critica. Tra questi vi è sicuramente quello di avere portato all'attenzione la particolarità della lingua dell'opera tarda insieme ad alcuni cardini nella poetica del poeta, individuabili nell'apertura alla contraddittorietà della vita e nell'interazione tra misura ed entusiasmo divino.

Seppur nei limiti di questo spazio, il breve paragrafo contiene alcune parole chiave che danno un'idea sulla portata della più grande e incisiva inversione di tendenza nella storia della critica di Hölderlin, avviata da Nietzsche e Dilthey e approdata all'impresa editoriale di Hellingrath. La percezione di Hölderlin diffusa nei primi decenni del Novecento è destinata, nel bene e nel male, a durare a lungo tra i lettori della sua opera. Specialmente la canonizzazione di Hölderlin a profetica figura di culto nazionale pronunciata dal *George-Kreis* sulla base dei testi rinvenuti da Hellingrath porta in sé un'ambiguità che si presta a svisamenti politici e ideologici, un fatto che non tarda a dare i suoi frutti in direzioni nazionalistiche e conservatrici. Gli effetti sono registrabili sia in poesia sia nella scienza letteraria.²³⁰

2. 2 Manipolazioni nazionalistiche

Quanto l'edizione di Hellingrath e l'interpretazione del tardo Hölderlin diffusa in collaborazione al *George-Kreis* influenzi le successive impressioni letterarie e si ripercuota per certi versi sul piano storico è ben visibile nell'alterazione del concetto di patria di Hölderlin. Nella prefazione al quarto volume della sua edizione il germanista collega tale nozione ai profeti del Vecchio Testamento, senza però contestualizzarla da

²²⁹ Cfr. JOCHEN SCHMIDT, *Hölderlin im 20. Jahrhundert*, cit., p. 111.

²³⁰ Nel 1928 Max Kommerell definisce *Hölderlin*: «Führer[.]» «zum neuzeitlichen, im Dichterischen wurzelnden Heldentum» (MAX KOMMERELL, *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1942, p. 458).

un punto di vista storico e lasciando così il via libera a letture strumentalizzanti dagli esiti storici drammatici.²³¹

Si pensi con quale allusività, date le circostanze storiche, il sottotitolo *August 1914* scelto per il ciclo di Rilke *Fünf Gesänge*, ispirato agli inni tardi di Hölderlin, lasci trapelare il motivo della patria che però, a differenza del poeta svevo, è inteso da Rilke in maniera molto concreta come partecipazione alla guerra,²³² posizione da cui il poeta prende più tardi le distanze. Nel tentativo di alimentare negli animi l'euforia per la guerra, che è evidente con la pubblicazione del ciclo nel *Kriegs-Almanach 1915* dello Insel Verlag, questa linea ricettiva conoscerebbe in questo modo già ai suoi primi passi un tremendo pervertimento. Nello stesso almanacco di guerra finisce anche *Der Tod fürs Vaterland* di Hölderlin. L'ode, sicuramente fraintesa, cade così nel vortice della strumentalizzazione.

Ciò che rende ancora più attraente *Der Tod fürs Vaterland* per gran parte della gioventù di inizio Novecento è il desiderio di morte in battaglia espresso dal soggetto. Anche Hyperion nella seconda parte del romanzo, comparsa alla fine del 1799, non è estraneo a tale pulsione. D'altronde, di fronte alle delusioni politiche provocate dagli sviluppi della Rivoluzione francese, morire nel campo di battaglia diventa a fine secolo una prospettiva allettante per molti. Tuttavia nell'ode di Hölderlin il soggetto «non esprime tanto adesione “eroica” alla causa, quanto desiderio di accettazione e di sublimazione in una morte estetizzata».²³³ La fitta coltre di incertezze che avvolge la fine del Settecento e la ricerca di dare un senso alla propria esistenza con una morte eroica sembrano riproporsi nel XX secolo. L'ode raggiunge un vasto pubblico e diventa guida spirituale e religiosa. Anche le poesie scritte negli anni precedenti alla malattia, ora rese accessibili dall'edizione di Hellingrath, non appaiono più come prodotto della

²³¹ Cfr. Hell. IV, XI. Sulla manipolazione ideologica esercitata dal Nazionalsocialismo ai danni della poesia di Hölderlin rimando a CLAUDIA ALBERT, “*Dient Kulturarbeit dem Sieg?*” – *Hölderlin-Rezeption von 1933– 1945*, in *Hölderlin und die Moderne*, cit., pp. 153–173. Si veda anche EADEM, *Hölderlin*, in *Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller – Kleist – Hölderlin*, a cura di Claudia Albert, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1994, pp. 189-248.

²³² Cfr. FRIEDER VON AMMON, *art. cit.*, p. 160-163. Quanto l'incontro di Rilke con Hölderlin sia essenziale anche per le *Duineser Elegien* è già stato messo in luce da BERNHARD BÖSCHENSTEIN, *Im Zwiegespräch mit Hölderlin: George, Trakl, Celan*, in IDEM, *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, München, Fink, 2006, pp. 78-92.

²³³ La citazione è tratta dal commento di Luigi Reitani a *Der Tod fürs Vaterland* (Til 1392).

folia, ma diventano parole largamente comprese e di grande conforto in un mondo in rovina.²³⁴

Il concetto di patria impiegato da Hölderlin desta molto interesse anche in seguito. Circa vent'anni dopo esso è manipolato in maniera opportunistica nella propaganda nazista e in poesia. Emblematica è, in questo senso, *Hymnus auf die Heimkehr* del 1938 di Weinheber.²³⁵ Ma un'interpretazione nazionalista di patria nell'opera di Hölderlin non è mai fondata; «das Vaterland» non è tanto una realtà nel presente, quanto qualcosa di atteso, per la cui preparazione sono chiamati i poeti, annunciatori dell'avvenire.²³⁶ Specialmente *Der Tod fürs Vaterland*, nelle sue diverse stesure, non ha mai inteso celebrare un principio nazionalista, giacché il poeta con il termine “patria”

si riferisce piuttosto a una comunità ideale, animata da intenti etici e religiosi, là dove il vocabolo tedesco *Vaterland* ha lo stesso valore enfatico del francese *patrie* nel lessico dei rivoluzionari francesi. In questo senso il pathos, oggi certamente irritante, del “sacrificio” si inserisce in una lunga tradizione di matrice pietistica, che secolarizza valori squisitamente religiosi nella sfera politica dello stato.²³⁷

Weinheber distorce anche un altro di quei tratti della tarda poetica di Hölderlin posti in rilievo da Hellingrath. Il poeta si trova largamente a suo agio nel ruolo di

²³⁴ Per farsi un'idea dell'incredibile entusiasmo con cui in quegli anni si leggono i versi di Hölderlin si legga la testimonianza di Hugo von Hofmannsthal in *Aufzeichnungen*, in IDEM, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, a cura di Herbert Steiner, Frankfurt am Main, Fischer, 1959, pp. 310-313.

²³⁵ JOSEF WEINHEBER, *Hymnus auf die Heimkehr*, in IDEM, *Bekenntnisbuch österreichischer Dichter*, a cura di Bund österreichischer Schriftsteller, Wien, Krystall, 1938, p. 116.

²³⁶ ANKE BENNHOLDT-THOMSEN, ALFREDO GUZZONI, *Analecta Hölderliniana II: Die Aufgabe des Vaterlands*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004 p. 11: «Diese Entwicklung [del concetto di patria] führte, angefangen von den Oden und Elegien bis zu den ausgeführten großen Hymnen, zu einer Auffassung des Vaterlands, der zufolge ihm größte Valenz zugesprochen wird, wengleich weitgehend ohne konkrete Realitätsbezüge. Es handelt sich um eine – wohl auch durch die enttäuschte Erwartung eines Übergreifens der Französischen Revolution auf Deutschland bedingte – Idealisierung des Begriffs, die im Übrigen sehr wohl mit einer scharfen kritischen Beurteilung der realen Gegebenheiten einhergehen kann, also die Ebene der *Hyperion*-Schelte keineswegs zurücknehmen muß. Das Vaterland – in seiner räumlichen Gestalt die Extreme von Heimat im engeren Sinne und vom kulturellen Inbegriff “Abendland” umfassend – weist auch eine zeitliche Dimensionierung auf. Es reicht in die Vergangenheit: im ethnischen Sinne umfaßt es fraglos die Zeit, seit es Deutsche bzw. Germanen gibt; im kulturellen oder geschichtsphilosophischen jedoch ist eine Grenzziehung nicht möglich oder nicht eindeutig. Und das hängt damit zusammen, daß es in die Zukunft reicht, nicht im banalen Sinnes eines Fortbestehens, sondern weil das Vaterland im prägnanten Sinne ist und nicht ist, das heißt, es ist ein Werdendes, ein Künftiges, das sich erst konstituiert mit der erneuten Hinwendung der Menschen zur Natur oder, mit der Formel Hölderlins dafür gesagt, mit der neuerlichen Einkehr der Götter. Das Vaterländische als das Hesperische ist also zurückbezogen auf die Antike, jedoch so, daß zwischen beiden eine zeitliche Lücke klafft, insofern es erst im Kommen begriffen ist, eine Ankunft, die Hölderlins Dichtung vorwegnimmt».

²³⁷ Così si esprime Luigi Reitani nel commento a *Der Tod fürs Vaterland* (TII 1391). Sul significato di sacrificio si veda invece GERHARD KAISER, *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1973.

intermediario, al posto di Dio però subentra il “Führer”, figura sacralizzata e primo termine nel rapporto mediato con il popolo.²³⁸

Sulla ricezione di Hölderlin in questi anni ha di certo influito anche la controversa visione, altrettanto riduzionista, di Heidegger, diventato per tre decenni il maggior canale di diffusione di una certa ricezione ideologica di Hölderlin. Nella spiegazione del filosofo il poeta stesso sembra assumere nella creazione l'autorità di un “Führer”, ha accesso in modo aprioristico all'“Essere” ed è proprio attraverso il poeta che si fonda l'“Essere”. Di nuovo, si assiste dunque all'omissione della fondamentale problematica in Hölderlin che tratta della condizione precaria del poeta.²³⁹

Si consideri inoltre che nel 1943 esce, sotto la protezione nazista, la *Große Stuttgarter Ausgabe*, una nuova edizione dell'opera di Hölderlin curata da Friedrich Beißner, il quale si avvale certo della posizione neutrale della filologia, ma si compromette in alcune parti per l'intento propagandistico. Ciò accade ad esempio proprio con il concetto di patria di Hölderlin, il quale acquista un colore piuttosto ambiguo.²⁴⁰

Se da un lato questo tipo di ricezione decontestualizzata è nutrita da un clima storico-politico particolare e da un multiforme fondo culturale di inizio Novecento derivante in parte da letture deformanti di Nietzsche e Dilthey, dall'altro lato è l'ardua comprensibilità degli inni tardi che si presta a decodifiche arbitrarie da parte di interpreti sospetti, pronti ad appropriarsi in modo discutibile della biografia e dell'opera del poeta per farne di volta in volta il proprio simbolo. L'immagine deturpata del poeta dopo il passaggio attraverso il *George-Kreis* e la propaganda nazista è durevole e, se si esclude qualche tentativo di prosecuzione della tradizione profetica, nel secondo dopoguerra provoca una reazione fortemente contraria.

²³⁸ Sull'argomento si veda CLAUDIA ALBERT, *Hölderlin*, cit., pp. 238-248.

²³⁹ Cfr. JOCHEN SCHMIDT, *Hölderlin im 20. Jahrhundert*, cit., p. 111. Per avere un'idea della ricezione di Hölderlin in quegli anni si pensi anche alla monografia di Max Kommerell del 1928 intitolata *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*, in cui Hölderlin stesso è presentato come “Führer”.

²⁴⁰ Tra i tanti contributi sul tema si vedano CHRISTOPH PRIGNITZ, *Der Gedanke des Vaterlands im Werk Hölderlins*, in *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 1976, pp. 88-113; ADOLF BECK, *Hölderlins Weg zu Deutschland. Fragmente und Thesen*, in *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 1977-1980, pp. 196-246; ULRICH GAIER, *Hölderlins vaterländische Sangart*, in *HJb* 25, 1986-1987, pp. 12-59.

3. Dissacrazione e “rivoluzione” dopo il 1945

La conseguenza di una degenerazione della lirica tedesca, che in un percorso tormentato parte dalle altezze di Hölderlin e porta al compromesso Weinheber, pare manifestarsi nel dopoguerra tramite una rottura con la precedente ricezione del poeta. Solo Celan, secondo Böschenstein, proseguirebbe la tradizione profetica.²⁴¹ In realtà, si vedrà come Mayröcker in *Scardanelli* faccia ricorso ad essa per portare avanti il suo personale dialogo con il modello.

Dopo la Seconda guerra mondiale Hölderlin, quasi fosse stato complice delle atrocità naziste, è simbolo di un tempo appena concluso ma ancora scabroso per la storia e la letteratura tedesca.²⁴² Avendo ormai conseguito lo statuto di classico nella prima metà del XX secolo, Hölderlin fornisce nell'altra metà l'appiglio per consapevoli atti di dissacrazione, di cui forse l'esempio più famoso è *Latrine*²⁴³ di Günter Eich, comparsa nel 1946 nella rivista *Der Ruf*.

La poesia, con il riferimento esplicito a Hölderlin e il suo carattere poetologico, stabilisce una relazione in negativo con il modello. Se alcuni di quegli aspetti che contraddistinguono la ricezione di Hölderlin nel *George-Kreis* sono mantenuti, ciò è possibile solo a patto che gli sia applicato un rovesciamento radicale. Il poeta è ancora presente, ma è ritratto in una situazione tutt'altro che edificante, non annuncia nulla di sacro e non sembra potere o volere più essere intermediario. Tuttavia i due termini precedentemente coinvolti nella mediazione permangono, seppur svuotati della solennità e della vitalità di un tempo. Del cielo, solitamente identificato con le forze divine, non resta che un'immagine frammentaria nelle nuvole e nel riflesso di queste nell'urina. La purezza si specchia nella sporcizia, una corrispondenza sottolineata anche dalla posizione dei due termini nel verso («In schneeiger Reinheit spiegeln/Wolken sich im Urin»). L'energica azione dissacrante raggiunge però il suo apice nell'associazione

²⁴¹ Fatta eccezione per Celan, Böschenstein parla di una rottura con la più grande tradizione tedesca, ovvero quella rappresentata da Hölderlin, un fatto che porterebbe a esiti infausti nella produzione lirica del dopoguerra (cfr. BERNHARD BÖSCHENSTEIN, *Magie in dürftiger Zeit. Stefan George: Jünger – Dichter – Entdecker*, in IDEM, *Von Morgen nach Abend*, cit., pp. 93-105: 104).

²⁴² Emblematico è l'accostamento di Hölderlin con il governatore del Reich a Vienna proposto da Borchert: «Hörst du Hölderlin noch? Kennst du ihn wieder, blutberauscht, kostümiert und Arm in Arm mit Baldur von Schirach?» (WOLFGANG BORCHERT, *Das ist unser Manifest*, in IDEM, *Das Gesamtwerk. Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz*, Hamburg, Rowohlt, 1949, pp. 369-376: 372).

²⁴³ GÜNTER EICH, *Die Gedichte. Die Maulwürfe*, in IDEM, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, vol. I, a cura di Karl Karst, Axel Viereg, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 37.

del nome di Hölderlin all'urina. La comunità invece assumerebbe una forma drammatica, qualora fosse incarnata dalla barca abbandonata, ormai mezzo inutilizzato un tempo adibito al movimento, o se rappresentata crudamente dall'urina e dagli escrementi in decomposizione.²⁴⁴

Con poesie come *Latrine, Variation auf "Gesang des Deutschen"* von Friedrich Hölderlin di Peter Rühmkorf e *Landessprache* di Hans Magnus Enzensberger²⁴⁵ ci si trova di fronte alla profanazione di Hölderlin, al *pendant* che intende violare la precedente sacralizzazione e che si presenta come una reazione forse inevitabile alle deformazioni autoritarie della prima parte del Novecento.

Alla fine degli anni Sessanta, con la rivoluzione studentesca e in particolar modo con la volontà nella critica di affrancare Hölderlin da interpretazioni conservatrici, si registra un nuovo cambio di paradigma nella ricezione del poeta. Hölderlin subisce un'ennesima mutazione e diventa emblema di ribellione nei confronti della società contemporanea per un'intera generazione. Per mano di Pierre Bertaux, è il suo lato rivoluzionario ad essere esaltato nella figura del giacobino contro una visione romantica del poeta perso nella sua evasione dal mondo. Un'interpretazione simile si trova nelle poesie di Erich Fried, in cui il poeta rivoluzionario, seppur sconfitto, si fa portatore di speranza che resta tuttavia un'utopia.²⁴⁶

Nella RFT la vita del poeta assume una valenza simbolica cruciale nelle vesti del critico della società contemporanea opposto alla comodità politica. Una scelta che destina il poeta al martirio e all'esilio. Essendo ridotto ancora una volta a immagine, Hölderlin è però oggetto di un nuovo mito fondato questa volta sugli elementi della torre, della disarticolazione del linguaggio e infine del silenzio.²⁴⁷ Al contempo, sebbene rivestito di un nuovo abito politico, la revisione dell'immagine del poeta ripresenta il carattere mitizzante già incontrato con la ricezione romantica e con quella del primo Novecento. In ognuna di queste letture, anche se con sfumature differenti, vita e opera si intrecciano inevitabilmente e si assiste a una riformulazione positiva della follia. Nei

²⁴⁴ Si vedano i versi: «hocke ich in den Knien, // den Blick auf bewaldete Ufer, / Gärten, gestrandetes Boot. / In den Schlamm der Verwesung / klatscht der versteinerte Kot». Cfr. anche FRIEDER VON AMMON, *art. cit.*, p. 165.

²⁴⁵ Per uno studio approfondito delle poesie dissacranti nei confronti di Hölderlin rimando al contributo di DIETER BREUER, *Wörter so voll Licht so finster. Hölderlingedichte von Günter Eich bis Rolf Haufs*, in *Deutsche Lyrik nach 1945*, a cura di Dieter Breuer, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, pp. 354-393.

²⁴⁶ Cfr. LUIGI REITANI, "Hörst du Hölderlin noch?", *cit.*, p. 38.

²⁴⁷ Cfr. KAREN LEEDER, *Towards a Profane Hölderlin*, *cit.*

termini romantici di Bettina von Arnim la follia corrisponde alla genialità poetica, all'espressione del mistero. Ancora nei primi anni del Novecento, quando Hölderlin diventa il più alto rappresentante della poesia tedesca, l'aspetto irrazionale è manifestazione del sacro e dello stato privilegiato del genio, ma sfocia poi nella sua forma più violenta nel periodo nazista. Nel secondo dopoguerra, salvo le tendenze profanatrici, Hölderlin è ancora celebrato come figura visionaria rimasta ingiustamente incompresa.

In questo senso all'interno della ricezione di Hölderlin è possibile scorgere una tendenza mitizzante della follia, poco aderente sia alla biografia sia alla concezione poetica e storico-filosofica di Hölderlin. Tale approccio non è diffuso soltanto tra gli scrittori. Il filone parte infatti da Bettina von Arnim, passa per Dilthey e Hellingrath, per arrivare nel 1978 alla tesi della simulazione della follia formulata da Pierre Bertaux e alle supposizioni di D. E. Sattler, l'editore della *Frankfurter Hölderlin-Ausgabe*.²⁴⁸ Le ricostruzioni di Bertaux relative al premeditato comportamento all'interno della torre da parte di Hölderlin sembrano sviluppare in modo radicale suggestioni e interpretazioni che risalgono al passato. Dal canto suo, Sattler al posto di «Wahnsinn», «pazzia», preferisce vedere «Wahrsinn», «verità»,²⁴⁹ e interpreta la cripticità dei testi come espressione di resistenza e critica, a suo avviso, occultata dal lavoro filologico precedente alla sua edizione. Proprio in aperta polemica con la *Stuttgarter Ausgabe* Sattler impiega un ambizioso procedimento articolato in quattro livelli strettamente legati fra loro e affianca a un metodo vicino alla prospettiva strutturalista determinati aspetti ermeneutici. Il facsimile del testo precede infatti la trascrizione per mezzo della stampa, in cui sono evidenziati i vari stadi di composizione; seguono poi la rappresentazione lineare e infine l'interpretazione. Il progetto non è esente da critiche accese, rivolte contro una certa arbitrarietà interpretativa e alcune ricostruzioni testuali proposte come intenzionali confutazioni dell'edizione concorrente. Da notare è ad esempio l'enfasi gettata sull'aspetto frammentario, un fatto che lascia apparire questa soluzione come proposito di Hölderlin.²⁵⁰

²⁴⁸ Della mitizzazione della follia di Hölderlin si è occupato STEFAN WACKWITZ, *Text als Mythos. Zur Frankfurter Hölderlin-Ausgabe und ihrer Rezeption*, in «Merkur», XLIV, 1990, pp. 134-143.

²⁴⁹ Cfr. DIETRICH E. SATTLER, *Hölderlins Kunst, zu korrigieren*, in «Le pauvre Holterling», VIII, 1988, pp. 93-97.

²⁵⁰ Cfr. nota 196.

In direzione opposta a questo tipo di mitizzazione, diversi studiosi avvertono invece solo i segnali patologici nell'opera tarda di Hölderlin, sminuendone il valore estetico e andando a costituire dunque un'altra linea ricettiva. Tra questi nel XX secolo si distinguono Wilhelm Lange con *Hölderlin: eine Pathographie* (1909), Walter Hof e Müller-Seidel in tempi più recenti. Specialmente le poesie della torre, comprese quelle firmate con lo pseudonimo "Scardanelli", risentono del disconoscimento estetico, il che contribuisce alla sparizione di alcuni di questi testi. Essi rimangono a lungo un nodo problematico nella critica, la quale solo con il saggio di Böschenstein comparso nello *Hölderlin-Jahrbuch 1965-1966* inizia a occuparsene da un punto di vista scientifico, per arrivare nel 1995 all'analisi decostruttivista di Bart Philipsen esposta in *NachLese zu Hölderlins spätester Dichtung*.

Nella rielaborazione poetica della follia di Hölderlin Celan ha un posto di tutto rilievo, su cui molto è già stato scritto. La celebre *Tübingen, Jänner* (1961) si ricollega in effetti alla ricezione profetica mediante il richiamo alla mistica nella cecità del verso iniziale, alla sfera sacrale tramite la citazione presa da *Der Rhein* e alla saggezza del patriarca. La lingua profetica di Hölderlin subisce però una «involuzione» diventando balbettio, l'unica forma opportuna per parlare di un tempo seguito alla disumanizzazione operata dall'Olocausto. La verità risiede nell'arretramento della parola e la poesia è possibile soltanto sullo sfondo della follia. La tensione tra la lingua e il suo rifiuto è manifesta in «Pallaksch», una parola inventata che, secondo la testimonianza di Christoph Theodor Schwab, Hölderlin usa nella torre per indicare allo stesso tempo il "sì" e il "no".²⁵¹

Accanto alle letture ideologizzanti che contribuiscono pur sempre a mantenere alto l'interesse per il poeta e a sottrarlo a una ristretta dimensione interpretativa, nella storia della ricezione di Hölderlin è altrettanto presente l'inclinazione presso gli scrittori dell'area tedesca all'identificazione con la tragica biografia del poeta. Soprattutto la vita di Hölderlin – e poi la sua poesia – rappresenta l'esistenza poetica per eccellenza e diventa materiale letterario. Anche se nel primo Novecento prevale un'esaltazione del lato profetico ed eroico nella figura del poeta, non mancano interpretazioni che colgono la drammatica condizione umana dell'abbandono. Ciò accade ad esempio in *Ausgesetzt*

²⁵¹ Cfr. BERNHARD BÖSCHENSTEIN, *Involution. Paul Celan: Tübingen Jänner*, in IDEM, *Von Morgen nach Abend*, cit., pp. 307-313. Tra i numerosi studi si veda SIEGHILD BOGUMIL, *Celans Hölderlinlektüre im Gegenlicht des schlichten Wortes*, in *Celan-Jahrbuch 1* (1987), pp. 81-125.

auf den Bergen des Herzens di Rilke.²⁵² Nel secondo dopoguerra la fragilità e il fallimento sono però le componenti dominanti nella ricezione di Hölderlin. Nella sua esemplare esistenza d'artista in contrasto con la società si condensano la precarietà e il dolore dell'uomo, il malessere del poeta moderno abitante di un mondo che non lo comprende.

La questione esistenziale non basta tuttavia a giustificare il grande successo e l'attualità di Hölderlin anche nella lirica della seconda metà del XX secolo. Nella forma delle poesie così come dello *Hyperion*, la cui prosa si impregna di tratti lirici, sono state riconosciute nel tempo una musicalità e un ritmo tanto poetici, un'attenzione per l'interiorità e uno slancio ideale tale da rendere il poeta l'essenza stessa della poesia.²⁵³ Con grande coinvolgimento poeti d'inclinazione differente fanno ricorso specialmente allo stile tardo di Hölderlin derivato dal confronto con autori antichi greci e romani e si lasciano affascinare dalla dissonanza, dalla frattura e dalla tensione tra le parole, dalla potenza evocativa e dall'audacia delle metafore proprie delle poesie successive al 1800. Tra le voci più esemplari della lirica di lingua tedesca nel secondo dopoguerra si levano, oltre a quella di Celan con *Tübingen, Jänner*, quella di Bobrowski con *Hölderlin in Tübingen* (1961) nella RDT e sicuramente quella di Mayröcker, su cui mi soffermerò nel quinto capitolo.

Il concetto di «harte Fügung» proposto da Hellingrath conserva la sua capacità incisiva anche nella critica successiva al secondo conflitto. Su questa scia si muovono gli studi di Theodor W. Adorno e Peter Szondi. Del primo il saggio *Parataxis*²⁵⁴ (1964) fa storia, non solo a causa del diretto attacco inferto all'interpretazione di Heidegger colpevole, secondo Adorno, di aver disestetizzato la lingua di Hölderlin, ma anche e soprattutto per aver considerato il fenomeno paratattico un segno di modernità dell'opera tarda del poeta. In questo modo Adorno estende e radicalizza ciò che aveva già osservato Benjamin riguardo alla versione successiva dell'ode *Dichtermut* intitolata poi *Blödigkeit*.²⁵⁵ Il metodo critico promosso nel saggio *Parataxis* sancisce il ruolo primario della forma nell'analisi poetica per il suo carattere oggettivo. Proprio i legami dissonanti

²⁵² Cfr. JOCHEN SCHMIDT, *Hölderlin im 20. Jahrhundert*, cit., pp. 107-109.

²⁵³ Cfr. *ibidem*.

²⁵⁴ THEODOR W. ADORNO, *Parataxis*, cit.

²⁵⁵ WALTER BENJAMIN, *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, in IDEM, *Gesammelte Schriften*, vol. II, 1, a cura di Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, pp. 106-126.

creati dal procedimento paratattico concorrerebbero a minare dei parametri di lettura orientati alla ricerca del senso. Fondamentale nella teoria estetica esposta da Adorno è pertanto l'interazione di filologia e filosofia. Specialmente nel caso di Hölderlin, la cui opera si fonda in modo esemplare su poesia e pensiero, la riflessione filosofica sarebbe infatti l'unica in grado di cogliere la verità nel mistero della poesia.

Contro una supremazia dell'elemento pindarico, così come appare dagli studi critici finora citati e da una «ricezione “decostruttiva”», Menninghaus sposta l'attenzione nel 2005 sui toni più “soavi” e “morbidi” della lingua di Hölderlin, una proprietà che lo rende agli occhi dei suoi contemporanei poeta troppo sensibile e maestro dell'armonia piana (*harmonia glaphyrá*).²⁵⁶ Achim von Arnim lo ritiene ad esempio il più grande poeta elegiaco in Germania,²⁵⁷ e in effetti non solo Nietzsche ma anche Hellingrath nota la dolcezza malinconica delle odi,²⁵⁸ ma quest'ultimo nella sua interpretazione decide di potenziare il tratto più energico della «harte Fügung». In *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*, mediante un'indagine del metro, del ritmo e dei motivi mitologici della poesia che dà il titolo al volume, Menninghaus cerca di dimostrare invece come all'entusiasmo e all'impeto dello stile tardo si mischino i tratti malinconici e delicati della poesia precedente alla svolta del 1801,²⁵⁹ non del tutto eliminati, bensì

²⁵⁶ Cfr. WINFRIED MENNINGHAUS, *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, p. 102: «Heidegger, Adorno und die “dekonstruktive” Hölderlin-Rezeption haben auf je unterschiedliche Weise diesen von Hellingrath inaugurierten Trend verstärkt. Dadurch ist in den letzten einhundert Jahren tendenziell in Vergessenheit geraten, was für Hölderlins Zeitgenossen noch die erste und bestimmende Evidenz war: daß nämlich Hölderlin auch, wenn nicht zuallererst ein unübertroffener Meister der lieblichen Fügung (*harmonia glaphyrá*) war».

²⁵⁷ Così si esprime in una lettera Achim von Arnim (StA, VII, 4, 55): «Landsleute Hölderlin's haben diesem grösten aller elegischen Dichter der Deutschen durch Sammlung seiner zerstreuten Gedichte [...] einen öffentlichen Namen zu machen gesucht».

²⁵⁸ Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Brief an meinem Freund, in dem ich ihm meinen Lieblingsdichter zum Lesen empfehle*, (1861) citato in THEOBALD ZIEGLER, KLAUS H. FISCHER, *Hölderlin und Nietzsche*, Schutterwald, Wissenschaftlicher Verlag, 2001, pp. 47-51: 47-48: «Diese Verse (um nur von äußeren Form zu reden) entquollen dem reinsten, weichsten Gemüt, diese Verse, in ihrer Natürlichkeit und Ursprünglichkeit die Kunst und Formgewandtheit Platen's verdunkelnd, diese Verse, bald im erhabensten Odenschwung einherwogend, bald in die zartesten Klänge der Wehmut sich verlierend [...]». Cfr. Hell. IV, XIX: «[...] fügt sich unbezungen wie von selbst zum Aufbau sprachlicher Gestalt, zum schwellenden süßen Schluchzen oder Schmelzen der Oden, zu dem geistdurchtränkten klaren Fließen der Hymnen, zu den großen Elegien und freien Gesänge, die beides in sich vereinen [...]».

²⁵⁹ Si veda a tal proposito la fondamentale lettera a Casimir Ulrich Böhlendorff del 4 dicembre 1801 (N. 236 StA VI, 1, 425-428). Cfr. di Peter Szondi *Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff am 4. Dezember 1801*, in IDEM, *Schriften I*, cit., pp. 345-366 e *Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie. Mit einem Exkurs über Schiller, Schlegel und Hölderlin*, in IDEM, *Schriften I*, cit., pp. 367-414.

impiegati in modo contrastivo anche nell'opera tarda.²⁶⁰ In *Hälfte des Lebens* lo studioso legge in filigrana i miti di Adone e Narciso, utili al poeta per condurre un'autoriflessione sulla pericolosità del poetare. Il risultato è, più che un'antitesi, un complesso alternarsi di affermazione e messa in discussione del sé.

Ho riportato queste due differenti posizioni della critica riguardo alla lingua di Hölderlin non solo per dimostrare quanto la ricchezza delle sue poesie sia una fonte sempre stimolante per la ricerca, ma anche perché i criteri finora menzionati torneranno utili in seguito nell'analisi di *Scardanelli*.

A conclusione di questa prima metà del capitolo e per aprire la prospettiva della seconda, che si pone come passaggio obbligato alla parte centrale del presente lavoro, cito l'efficace sintesi proposta da Schmidt sulle trasformazioni del mito biografico-ideologico di cui Hölderlin è stato protagonista per decenni:

Hölderlin, erst der romantisch «Wahnsinnige», dann der wirklichkeitsfremde Träumer für Matadore bürgerlicher Tüchtigkeit im 19. Jahrhundert wie Wilhelm Scherer, dann der prophetische und zugleich heroische Jüngling des George-Kreises, dann der nazistische Gewalt- und Vaterlands-Verkünder, bei Heidegger der durch seine Verwurzelung im Seinsgrund apriorisch legitimierte Dichter-Führer, in den Restaurationsjahren der Christushymniker, dem Guardini ein großes Buch widmete, er trat nun, 1968, plötzlich mit der Jakobinermütze auf. [...] Wer vom Ende des Jahrhunderts mit geschärftem Farbsinn zurückblickt, sieht das Hölderlin-Bild in allen Farben leuchten, vom idealistischen Lichtblau des Georgekreises über Heideggers Erdbraun, die schwärzliche Restaurationsgewalt der 50er Jahre, bis zum roten Knalleffekt von 1968, und selbst die aktuelle Farbe Grün fehlt nicht, denn Hölderlins in der deutschen Dichtung singular intensiv Naturreligion und Zivilisationskritik hat ihn auch dafür prädestiniert.²⁶¹

4. *Mayröcker lettrice di Hölderlin*

Prima di procedere all'analisi ravvicinata di *Scardanelli*, nelle prossime pagine cercherò di illustrare la particolare posizione occupata da Mayröcker all'interno del

²⁶⁰ Cfr. WINFRIED MENNINGHAUS, *op. cit.*, p. 102: «[Z]um Meister der harten Fügung konnte Hölderlin nur werden, weil er alle Geheimnisse der lieblichen und weichen kennt und diese auch in seiner späten Sprache nie vollständig "verleugnet", sondern sogar kontrastiv verstärkt». Si vedano in particolare pp. 95-109.

²⁶¹ JOCHEN SCHMIDT, *Hölderlin im 20. Jahrhundert*, cit., pp. 113-114.

contesto ricettivo descritto nei paragrafi precedenti. Sullo sfondo della storia della ricezione di Hölderlin infatti si può definire meglio il profilo proprio della lettura di Mayröcker. Per chiarire questo snodo dunque si devono prendere nell'essenziale gli aspetti discussi in precedenza.

Nell'ambito della ricerca che ha come oggetto il rapporto tra Hölderlin e Mayröcker non sono stati definiti differenti stadi nella ricezione del poeta. Non è possibile affrontare qui tale complessa questione, la quale meriterebbe un approfondito esame che, partendo dalle prime elaborazioni poetiche, arrivi a considerare la monumentale produzione dell'autrice sino alle più recenti pubblicazioni.²⁶²

Un accesso alle letture di Mayröcker è reso possibile *in primis* dai rimandi letterari contenuti nell'opera. Per quanto riguarda Hölderlin, oltre che dare uno sguardo alle poesie dell'autrice in cui è tangibile la presenza del poeta, è indispensabile considerare diversi documenti manoscritti e dattilografici conservati nel *Friederike Mayröcker-Archiv* (Stadt- und Landesbibliothek Wien). Alcuni di essi sono appunti scritti in preparazione del discorso tenuto il 7 giugno 1993 alla consegna del premio *Friedrich Hölderlin* di Bad Homburg v. d. Höhe, un testo che è stato poi incorporato nella serie di *Magische Blätter* e in *Gesammelte Prosa IV* con il titolo *gegen die Decke des Zeltes düstend* (GP IV 508-513). Altri testi consistono in abbozzi e note per la poesia *selbstaugesandte Laute* (GG 765-766) risalente al 2003.²⁶³ Appunti, schizzi e versioni

²⁶² Una maggiore comprensione delle diverse fasi di lettura di Hölderlin potrebbe forse nascere cominciando col chiedersi se l'intensa ricezione da parte di Mayröcker della corrente espressionista, così attivamente coinvolta nel fenomeno ricettivo del poeta, abbia concorso ad aumentare, magari influenzandola, l'intesa poetica dell'autrice con Hölderlin. Non potendo occuparmene in questa sede, la domanda è destinata a restare senza risposta, almeno per il momento.

²⁶³ L'insieme degli appunti preparatori al discorso è conservato sotto la dicitura ZPH 695 e contenuto in una cartella denominata *Notizzeteln, Materialsammlungen und Textstufen zur „Hölderlin-Rede“*, accolta nell'*Archivbox 30 – ZPH 695130 «Magische Blätter IV (1995)»*. Essi fanno parte del pre-lascito di Friederike Mayröcker custodito con il numero identificativo LQH0007846 nell'*Handschriftensammlung* della *Wienbibliothek im Rathaus*. Si tratta di documenti manoscritti in parte su fogli singoli, in parte su un bloc-notes e in parte su foglietti raccolti in una busta da lettere, contenenti appunti presi in forma di parole chiave in combinazione a brevi frasi, abbreviazioni, segni stenografici e altri accorgimenti grafici come sottolineature e cancellature. Per quanto riguarda i temi, si va da appunti che riguardano la formulazione del proprio discorso a note sulla vita e sull'opera di Hölderlin. Queste ultime informazioni si concentrano inizialmente sul periodo della malattia. Da un confronto con la *Frankfurter Ausgabe*, di cui Mayröcker era già in possesso all'epoca – secondo quanto detto in una nostra conversazione del 21 marzo 2015 – si può dedurre che l'autrice abbia tratto i dati biografici appuntati su alcuni dei fogli singoli dall'edizione di Sattler, concentrandosi sui volumi 11 e 12. Mayröcker riporta le seguenti indicazioni bibliografiche: «Wilhelm Waiblinger Tagebücher 1822-1824 und “Fried. H.’s Leben, Dichtung – Wahnsinn” Buch», «Tagebuch Christoph Theodor Schwab 1841», citando di ognuno diversi passaggi sulle preoccupanti condizioni di salute di Hölderlin. L'autrice mostra pertanto non solo di conoscere in parte la ricezione ottocentesca, ma anche di avere interesse per la fase folle del poeta. Il bloc-notes invece si apre con la nota «Bertaux | Hölderlin»; dai dati riportati si comprende che si tratta della monografia *Friedrich*

definitive saranno analizzati sulla base di *Friedrich Hölderlin* redatto da Pierre Bertaux. Il volume è determinante per la ricezione del poeta da parte di Mayröcker ed è dunque una risorsa fondamentale per l'orientamento di questa ricerca.

Un altro elemento che si dimostra metodologicamente decisivo, e che è bene pertanto prendere in considerazione, è l'inclusione da parte di Mayröcker di *Hälfte des Lebens* nel numero di «Text+Kritik» (1999) dedicato alla lirica del XX secolo di lingua tedesca. Anni dopo Mayröcker conferma la sua preferenza, con l'aggiunta di *Wenn aus dem Himmel* (StA, 1 269-370), in un'antologia costituita prevalentemente da poesie di epoca moderna e contemporanea (2012). Alcune indicazioni acquisite nel corso di un colloquio personale con l'autrice completano il quadro.

4. 1 Presenze esplicite di Hölderlin nella lirica di Mayröcker

Nella poesia di Mayröcker Hölderlin è una figura centrale, la cui manifestazione è testimonianza di un rapporto di fraternità poetica, sicuramente non privo di discordanze ma mai presentato con toni dissacratori. L'incontro dell'autrice con l'opera di Hölderlin risale ai tempi della gioventù,²⁶⁴ ma l'interesse per il poeta è sempre costante negli anni.²⁶⁵ Lo testimonia d'altronde la frequente citazione del nome e dei versi del poeta in vari luoghi dell'opera dell'autrice. All'interno della produzione lirica Hölderlin è

Hölderlin, apparsa per la prima volta nel 1978, in cui lo studioso francese espone la sua tesi sulla simulazione della follia. Nel bloc-notes sono riportate notizie sull'intera biografia e sull'opera di Hölderlin, ma anche qui l'interesse cade prevalentemente sulla seconda parte della vita del poeta, sia sui sintomi e sulle specificità della malattia sia sullo stato di isolamento. Sui foglietti infine si trovano principalmente note su aspetti formali, alcuni evidentemente legati a Hölderlin come «Metaphorik Hölderlin», «Pindar», «hypotaktisch = Norm», «parataktisch H's». La versione stampata del discorso è consultabile in GP IV 508-513. Il materiale di lavoro preliminare per *selbstausgesandte Laute* è registrato con la sigla ZPH 1336. L'archivio contiene una grande quantità di documenti che tuttora sono soltanto parzialmente catalogati. Per questa ragione, il titolo dei materiali citati è da me assegnato, mentre la loro datazione resta necessariamente approssimativa e deducibile solo dalla presenza nella cartella, di volta in volta esaminata, di documenti usati per annotazioni varie e che presentano una data, come fax, articoli di giornale e lettere di invito. Nella tesi indico il materiale d'archivio nel seguente ordine: titolo del documento, data presumibile, sigla, numero di cartella, numero di fascicolo e carta.

²⁶⁴ Cfr. GP IV 508-513: 509: «Hölderlin eben : der war seit Jugendtagen die leuchtende Schrift an der Wand am Himmel im Buch [...]». Cfr. anche l'intervista a Mayröcker di Michael Horowitz, *Tischgespräche: Dieses Mal mit Friederike Mayröcker*, in www.kurier.at, 11.12.2011, consultato: 14.05.2016. Alla domanda: «Hatten Sie als junges Mädchen Vorbilder?» Mayröcker risponde: «Hölderlin war mein großes Vorbild».

²⁶⁵ Cfr. la risposta di Mayröcker alla mia domanda: S. S.: «Ist dein Empfinden von seiner Dichtung beständig?» F. M.: «Ich glaube es ist beständig, ich lese immer gerne Hölderlins Verse». (Conversazione del 21 marzo 2015).

menzionato per la prima volta nel 1957 in *Vierundfünfzig bis siebenundfünfzig* (GG 64-65). La prima prova evidente di quello che diverrà uno stabile legame poetico, di cui fornirà una descrizione più approfondita in merito a *Scardanelli* nei capitoli successivi, si ha però in *Gekauert in das Zirpen* (GG 112-113), apparsa nel ciclo *Tod durch Musen* (1966). Oltre che grazie all'inserimento del nome, la presenza del poeta si avverte, in questo caso, grazie alla rielaborazione grafica dell'ode, un genere per il quale l'esperienza poetica di Hölderlin, formatosi sul modello di Orazio, Klopstock e Pindaro, rappresenta uno dei momenti più alti nel panorama di lingua tedesca.²⁶⁶ Una volta colto il riferimento, si ha un'ulteriore prospettiva dalla quale è possibile scorgere qua e là nel ciclo un'affinità con il tono entusiastico e la dizione spezzata degli inni tardi di Hölderlin. Cito solo due esempi a tal riguardo, molto significativi anche per il palpabile contrasto tra impianto innico e inserti elegiaci, una caratteristica che, come si vedrà, è alla base del dialogo intertestuale in *Scardanelli*. Si tratta di (*»Winter-Nachtigall«*) e *EINE EISERNE ROSE DIESER WINTER*.²⁶⁷ Poi, si deve attendere sino alla fine degli anni Ottanta per ritrovare il nome del poeta, poco prima che l'autrice visiti la famosa *Hölderlin Turm* e si possa sentire «felice là, protetta».²⁶⁸

Con raffinata variabilità Mayröcker rievoca Hölderlin in diverse raccolte, che ricordo solo brevemente: *Das besessene Alter* (1992), *Notizen auf einem Kamel* (1996), *Mein Arbeitstirol* (2003) e *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogels Greif* (2009). Il poeta conosce sempre nuove fioriture sino a tempi più recenti, quando nel 2012 esce la

²⁶⁶ Cfr. ANDREAS THOMASBERGER, *Oden*, in *Hölderlin-Handbuch*, cit., pp. 309-319.

²⁶⁷ Com'è noto, per avere una differenziazione concettuale tra ode e inno, sviluppata sulla base del criterio metrico, occorre attendere sino alla prima metà del XX secolo (cfr. NORBERT GABRIEL, *Studien zur Geschichte der deutschen Hymne*, München, Fink, 1992; DIETER BURDORF, *Gibt es eine Geschichte der deutschen Hymne?*, «Zeitschrift für Germanistik», XIV, 2, 2004, pp. 298-310). In (*»Winter-Nachtigall«*) (GG 115-116) e *Eine eiserne Rose dieser Winter* (GG 118-119) cenni alla struttura dell'ode convivono con gli elementi che, in forma di schegge, rimandano al genere dell'inno. Tra questi sono identificabili al verso 6 del primo componimento l'esplicita menzione «Hymnus» e l'interiezione «o» in entrambe le poesie. Mentre il lamento elegiaco è percepibile nella prima poesia dal verso 11 al 13 («ich erreiche dich nicht; nicht in schlanken Äonen; nicht im Jägerlatein;/deine Zeit ist verzehrt; dein Blut ist verwirkt;/wir sind verloren; [...]») o nell'affermazione al verso 27 «. so hingestreck in Trauer : », uno stato d'animo che si ripete in forma variata nella seconda poesia al verso 34 «deine Locke ist Trauer». Nei titoli di entrambe le poesie inoltre sono presenti forti dicotomie: l'inverno, stagione della vecchiaia e vicina alla morte, è associato a immagini opposte, rispettivamente all'usignolo, simbolo del canto e dell'estate, e alla rosa di ferro, la cui caducità è scongiurata dalla resistenza del metallo.

²⁶⁸ Cfr. GP IV 508-513: 509: «Ich fühlte mich glücklich da, geborgen, ich wollte wiederkommen».

raccolta *Von den Umarmungen*, ma è in *Scardanelli* che la relazione si dimostra più viva e rigogliosa.²⁶⁹

Non credo sia azzardato dire che, accanto agli stimoli offerti dalla prima Avanguardia indirizzata a instaurare un rapporto teso tra le parole, lo stile di Hölderlin non abbia mai smesso di ispirare in qualche modo la lingua di Mayröcker. Come non leggere in filigrana in ognuno dei volumi poetici appena menzionati – molto meno forse in *Notizen auf einen Kamel* che si distingue per forme più asciutte e toni più temperati – un’eco di intensità differenti alla forma estremamente espressiva e frammentaria dell’opera tarda di Hölderlin, che Mayröcker recepisce non a caso servendosi della *Frankfurter Ausgabe* di Sattler?²⁷⁰ Vi è una somiglianza sia nella rottura talvolta aspra del verso o della frase, una rottura anche interna realizzata tramite un uso particolare della punteggiatura, sia nel rispetto delle pause che tanto devono alla poetica del frammento scelta da Mayröcker. In Hölderlin questi elementi si ritrovano negli schizzi pervenuti per vari componimenti, ovviamente senza altrettanta intenzione programmatica. Cionondimeno queste non sono caratteristiche esclusive degli abbozzi e dei frammenti, ma sono una chiara tendenza già presente nella continuazione del pensiero al di là del confine tra strofi nelle odi del 1800, come *Der Nekar*, e poi nella forma dell’enjambement più duro nelle odi più tarde, conosciute sotto il nome di «Nachtgesänge».²⁷¹ D’altronde Mayröcker gioca intenzionalmente con il richiamo al poeta che alcune concordanze stilistiche potrebbero suscitare nel lettore esperto, quando

²⁶⁹ Escluse *Scardanelli, dieses Jäckchen (nämlich) des Vogels Greif e Von den Umarmungen*, le poesie delle raccolte precedenti sono confluite, come ho già anticipato nel primo capitolo, in *Gesammelte Gedichte* e nel presente lavoro esse sono citate secondo i riferimenti bibliografici di questo volume.

²⁷⁰ Durante la nostra conversazione del 21 marzo 2015 Mayröcker riferisce di aver utilizzato per *Scardanelli* l’edizione delle poesie di Hölderlin curata da Jochen Schmidt e uscita presso l’Insel Verlag, e di aver usufruito in precedenza della *Frankfurter Ausgabe*. Durante l’analisi di *Scardanelli* non ho riscontrato tuttavia coincidenze né con il volume FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Gedichte*, a cura di Jochen Schmidt, Frankfurt am Main, Insel Taschenbuch, 1984 né con il successivo FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Sämtliche Gedichte und Hyperion*, a cura di Jochen Schmidt, Frankfurt am Main, Insel Taschenbuch, 1999. Al contrario, emerge una corrispondenza con l’edizione curata da Sattler, la quale, per questa ragione, è presa come punto di riferimento per il presente lavoro.

²⁷¹ Cfr. WOLFGANG BINDER, *Hölderlins Odenstrophe*, in IDEM, *Hölderlin-Aufsätze*, Frankfurt am Main, Insel, 1970, pp. 47-75; IDEM, *Hölderlins Verskunst*, in IDEM, *Friedrich Hölderlin: Studien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, pp. 82-109.

in *bloody Mary* (GG 607) scrive con una certa ironia.²⁷²

[...] Kein »während« kein affektiertes
weil hochtoupertes (hölderlinsches) Komma am Ende
der letzten Zeile - allzu oft imitiert [...]

Nel caso particolare della virgola posta a chiusura del verso finale è evidente che Mayröcker si ricollega alla struttura frammentaria propria di alcune poesie di Hölderlin rimaste in uno stato di scrittura non definitivo. Ciò accade ad esempio a *Wenn aus der Ferne...* (StA II, 1, 262-263), scritta nel periodo della torre.

Volendo iniziare a inquadrare la ricezione da parte di Mayröcker, date le premesse storico-letterarie descritte nelle pagine precedenti e la stretta somiglianza nella prassi scrittoria dei due autori che respinge generalmente una dizione scorrevole, pare quasi ovvio dire che l'avvicinamento dell'autrice alla poesia più oscura di Hölderlin sia reso possibile grazie al noto cambio di paradigma primo-novecentesco. Tuttavia, almeno per quanto riguarda *Scardanelli*, diverrà chiaro durante l'analisi intertestuale come Mayröcker, a differenza della lettura inaugurata da Hellingrath, mostri un'attenzione non solo per l'inflessione innica, l'isolamento e l'esaltazione della parola ben visibili nell'opera tarda di Hölderlin o per le brusche interruzioni dei frammenti, ma anche per la tendenza opposta, quella orientata a un'articolazione più cantabile e a toni più morbidi e che, come si è osservato con Menninghaus, è strettamente intrecciata alla sua controparte. La combinazione delle due tendenze, così come in Hölderlin anche in Mayröcker, coincide con una mescolanza di emozioni contrastanti, ossia di entusiasmo e malinconia.

La medesima coesistenza ibrida è percepibile nell'attitudine ricettiva di Mayröcker nei confronti di Hölderlin, che in effetti si rivela per l'autrice uno dei rappresentanti maggiori della tradizione innico-elegiaca. In questo campo sono ancora pochi gli studi che hanno cercato di mettere in luce il rapporto tra i due autori. Tra questi, particolare

²⁷² A tal proposito, si veda la risposta di Mayröcker alla mia domanda: S. S.: «In *bloody Mary* steht, dass das hölderlinsche Komma viel zu oft imitiert wurde». F. M.: «Ja, aber ich hab es schon vor Hölderlin gemacht». S. S.: «Hat es dann nicht unbedingt mit Hölderlin zu tun?» F. M.: «Schon auch, ich meine es hat es bestätigt, was ich schon vorher gemacht hatte. Ich habe es sehr gerne gemacht. Und interessant wäre es vielleicht für dich, dass ich die Kommas schon auch mache im Rhythmus, also wenn ich einen Sprechrhythmus habe bei einem Text, dann kommt ein Komma an eine Stelle, wo man es nie vermutet hätte und das irritiert die Leute furchtbar. Das reißt mich so hin». (conversazione del 21 marzo 2015). Cfr. anche LUIGI REITANI, *Verwandlungen und Fragmente*, cit., p. 58.

rilievo per il presente lavoro assume il saggio di Daniela Strigl *Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik*. Appoggiandosi allo studio sulla poetica degli affetti realizzato da Burkhard Meyer-Sickendiek, Strigl acquista una comprensione profonda della relazione che Mayröcker stabilisce con i modelli della poesia elegiaca e di quella innica, tra i quali compare naturalmente anche Hölderlin. L'adesione alla linea innico-elegiaca da parte dell'autrice è evidente nell'evocazione di Hölderlin – non a caso collegato al nome di Pindaro – in »*deinetwegen ist . . .*« (*Pindar / Hölderlin*) (GG 631) del 1995 e in »*ihr sicher gebauten Alpen*«, *Hölderlin* (GG 721) del 2001. Il fatto che l'autrice costituisca uno stretto legame fra tradizione innico-elegiaca e il poeta lascia già intendere in quale direzione si muova l'interpretazione della poesia di Hölderlin. A differenza del modello però, sostiene Strigl, lo slancio innico di Mayröcker non si lascerebbe vincere dalla «forza di gravità e dalla malinconia», ma al contrario, facendo ricorso alla «magica pratica della levitazione poetica», il suo volo verso le grandi e sublimi altezze non prevedrebbe alcuna caduta.²⁷³ Nei capitoli successivi questa tesi verrà messa alla prova mediante il confronto intertestuale in *Scardanelli*.

Proprio per via della natura eterogenea della lettura di Hölderlin nella fase precedente a *Scardanelli* le due componenti sono difficilmente separabili l'una dall'altra senza che si faccia loro violenza. Piuttosto, si tratta di una polarizzazione mai rigida, sfumata, sempre cedevole e soggetta a ribaltamento. Da una parte il poeta è evocato, anche solo per nome quasi fosse un marchio, per intensificare i toni bassi di atmosfere malinconiche, contraddistinte dall'amarezza, pronunciata sottovoce o urlando, causata dall'assenza dell'altro, dalla paura della morte e dalla sofferenza in generale. Dall'altra parte il suo nome è associato all'ispirazione proveniente da forze esterne, alla potenza della lingua poetica, al capogiro di fronte a parole strepitanti e alla grandiosa capacità della natura di rigenerarsi.²⁷⁴ I tratti del poeta malinconico e fragile di una certa

²⁷³ DANIELA STRIGL, *art. cit.*, p. 66: «Mayröckers Hymnik vollzieht so eine gegenläufige Bewegung zur Tendenz der Sturm-und-Drang-Dichter, in deren Enthusiasmus zunehmend die "Erfahrung der Schwerkraft und der Schwermut" interveniert: Das bei Hölderlin oder in Goethes *Werther* erkennbare "Enthusiasmusgesetz der Gravität", dem gemäß der Begeisterte den Absturz nach dem Höhenflug schon vorausahnt, gilt für Mayröckers magische Praktik der poetischen Levitation eben gerade nicht».

²⁷⁴ Mi limito a elencare qualche poesia in cui le due componenti, quella innica e quella elegiaca, sono particolarmente visibili: *für Erich Fried* (GG 512); *ein überaus schönes und blaues Manöver / Lilien auf die Brust gemalt / für Thomas Kling* (GG 530); *diese Sprache : dieser Nähpolster / Nadelgeld* (GG 567); *die Gewächshausblumen in Bad Ausee* (GG 596); *Tränengesicht I. März, oder Epiphanie einer alten Frau mit silbernen Stiefeln* (GG 627); »*deinetwegen ist . . .*« (*Pindar/Hölderlin*) (GG 631); *dieses Kind diese Parze dieser Ligusterhain* (GG 668); »*ihr sicher gebauten Alpen*«, *Hölderlin* (GG 721); *dieser Federbusch Sonne, wie erlösend I* (GG 777).

ricezione romantica e quelli del poeta ispirato della rivalutazione primo-novecentesca sembrano convergere. Tuttavia si è ben lontani dagli intenti sacralizzanti del passato e ancora di più dalle distorsioni di qualsiasi colore politico.

Accanto all'affinità stilistica e all'utilizzo di versi di Hölderlin più o meno apertamente indicato,²⁷⁵ Mayröcker riprende parole chiave della biografia del poeta e le trasforma in segmenti poetici, senza tener conto, almeno in maniera esplicita, della dimensione storico-filosofica: Tubinga, il Neckar attraversato dal ponte e le sue rive con i salici piangenti, la torre, ma anche l'ultimo "fallimento" a Bordeaux richiamano inequivocabilmente il poeta alla memoria.²⁷⁶ La presenza di Hölderlin è rafforzata sul piano sonoro. Talvolta alle essenziali schegge biografiche si accompagna il sambuco, la pianta che, citata da Mayröcker in entrambe le forme, quella tedesca «Holunder» e la variante regionale «Holler», crea una vistosa allitterazione con il nome Hölderlin.²⁷⁷

Del mondo parallelo della poesia creato da Mayröcker Hölderlin è un elemento costitutivo. Come è accaduto più volte nella storia della ricezione del poeta, Hölderlin e la sua esistenza così emblematicamente poetica diventano anche per Mayröcker materia d'arte, e ancora di più di questo. Nella personale formula della «esistenza di scrittura» Hölderlin diviene la realtà dell'arte stessa, che sempre riempie di stupore l'autrice. Come risulta evidente in *Beweinungen* (GG 668), poesia del 1999 che di seguito riporto per intero, Hölderlin è cifra di un mondo altro rispetto al quotidiano, di un mondo creato nella multiforme bellezza della natura e che nella presenza del salice piangente, tuffato

²⁷⁵ Cfr. »ihr sicher gebauten Alpen«, Hölderlin (GG 721) e *dieser Federbusch Sonne, wie erlösend* 1 (GG 777).

²⁷⁶ Cfr. *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai* (GG 518) pubblicata di nuovo in Scardanelli, *1 desolater Flieder* (GG 590), *dieses Kind diese Parze dieser Ligusterhain* (GG 668), „jeder Zimmergast kam mir ungelegen“. Scardanelli (GG 722), *des Winters Rosen*, (VG 78). Proprio in quest'ultima si legge: «in Bordaux wo Hölderlin/lebte und wohl letztmals scheiterte».

²⁷⁷ Cfr. in particolare *bloody Mary* (GG 697) e *dieses Kind diese Parze dieser Ligusterhain* (GG 668). L'associazione tra il poeta e la pianta potrebbe avere diverse origini. Innanzitutto, essa potrebbe essere stata facilitata dal fatto che in tedesco è presente una forma abbreviata di «Holunder», ovvero «Holder», la quale sembra riecheggiare nella prima parte del nome di Hölderlin Cfr. la versione digitale del *Deutsches Wörterbuch*, 16 voll. in 32 tomi, a cura di Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig, Hirzel, 1854-1961, consultabile sul sito www.woerterbuchnetz.de, s.v. "Holder" (da ora in poi *Grimm: Wörterbuch*). In un foglietto facente parte del materiale preparatorio per la "Hölderlin-Rede" si trova proprio tale riferimento: «(8) Grimm Holderlin {sic!} Holder Holunder». In secondo luogo, alcuni amici e l'allievo Henry Gontard chiamano Hölderlin «Holder». Quest'ultima informazione è riportata anche nel volume di PIERRE BERTAUX, *Friedrich Hölderlin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, p. 463, una lettura già fatta da Mayröcker al momento della composizione delle due poesie menzionate sopra, rispettivamente del 1994 e del 1999. Per quanto riguarda lo stesso Hölderlin, Sattler ha identificato l'albero e il frutto che occupano il centro dell'ode *An Thills Grab* con il sambuco, l'albero della morte, e con il nome del padre Hölderlin (cfr. DIETRICH E. SATTLER, *Friedrich Hölderlin. 144 fliegende Briefe I-II*, vol. I, Darmstadt, Neuwied, Luchterhand, 1981, pp. 71-75: 74).

nelle acque del fiume e non a caso citato nella forma in cui è manifesto il sentimento di dolore («Trauerweide»), è guardato al contempo con uno sguardo malinconico. Un mondo incantevole anche se artificiale, quieto e nascosto («stille Welt») quale è quello della torre, a cui l'autrice accede mediante la parola poetica («nur 1 paar Worte auf meinem Band») e che è allo stesso tempo scaturigine dell'ispirazione evocata, con un'eco a *Der Aufruf*, dal declivio e dalla posizione in discesa del miele e di cui tuttavia è possibile godere solo in fugaci occasioni («diese Stunde»). Dalla realtà si distingue così il «complemento»,²⁷⁸ nel quale fa irruzione il paragone con l'«etere», una categoria antica poi rielaborata nel Settecento e molto cara a Hölderlin, come attesta ad esempio *An den Aether* (StA I, 204-205).²⁷⁹

für Valerie Lawitschka

Tageslauf, so Infantin in 1 anderen Welt
 nur 1 paar Worte auf meinem Band die auf der Stelle
 mich versetzen in 1 andere Welt stille Welt : »hier
 Valerie Lawitschka Hölderlinturm, freue mich dasz Sie kommen..«
 in 1 andere Welt die mich verzaubert : 1 Liguster Welt
 1 Hölderlin Welt dann ist es Juni 1 sehr stattlicher
 Juni, 1 Robinien Welt 1 Welt in welcher Trauerweiden
 tief in den Neckar tauchen - damals, sie sagte
 vor vielen Jahren : »nehmen Sie Ihren Glückswurf nehmen Sie
 Ihre Gelegenheit wahr : füllen Sie diese Stunde ganz aus . . .«
 1 Hang oder Honig im hohen Spalier und dann
fleiszig wie Äther

Il testo di *Beweinungen*, così come gli altri componimenti che attingono in qualche modo alla biografia di Hölderlin, mostra che l'attenzione di Mayröcker si concentra in maggior misura sulla seconda metà della vita del poeta, quella fase segnata dunque dalla pazzia e dalla calma artificiale delle poesie della torre, ma anche dalla marginalità esistenziale seguita alle delusioni politiche, alla tragica perdita dell'oggetto d'amore, all'insuccesso nell'affermarsi come poeta.

Dato che Mayröcker lega in genere lo stato della follia al *furor poeticus*, un fatto di cui ho già parlato nel primo capitolo, ci si può chiedere se l'autrice, per certi versi in

²⁷⁸ Cfr. nota 123.

²⁷⁹ Cfr. il commento di Luigi Reitani a *An den Aether* in TII 1345-1348.

linea con la tradizione ricettiva avviata da Bettina von Arnim e culminata nella rilettura di Hellingrath e del *George-Kreis*, renda poetologicamente e tematicamente produttiva anche la follia di Hölderlin. Questo è uno degli aspetti che saranno affrontati e sviluppati durante l'analisi di *Scardanelli*. Il titolo della raccolta infatti è molto promettente in tal senso, poiché prende in prestito lo pseudonimo con cui Hölderlin firma alcune sue poesie nella torre in un periodo già inoltrato della malattia. Ma già a questo punto della ricerca è possibile dare una prima risposta affermativa alla questione se si tiene conto che Mayröcker è un bell'esempio di "riutilizzo estetico" della revisione proposta da Bertaux, per il cui approfondito esame in successione cronologica rimando ai prossimi paragrafi.

4. 2 *La ricezione di Bertaux in gegen die Decke des Zeltés dürstend*. Rede anlässlich der Verleihung des Friedrich Hölderlin-Preises, Bad Homburg v.d.H., 7. Juni 1993

Senza dubbio Mayröcker legge il volume di Bertaux *Friedrich Hölderlin*. Secondo quanto appare sia dagli appunti presi in vista del discorso per la consegna del premio letterario Friedrich Hölderlin nel 1993 sia da un abbozzo corretto per una poesia del 2003 dal titolo *selbstaugesandte Laute* (GG 765-766), di cui mi occuperò nel paragrafo successivo, anche Mayröcker, come altri suoi colleghi negli anni Settanta, è stimolata dalla tesi sulla simulazione della follia formulata da Bertaux. In realtà, da quel che emerge dal discorso ultimato *gegen die Decke des Zeltés dürstend* (GP IV 508-512) l'autrice attinge dalla fonte francese per delineare i contorni della propria relazione con Hölderlin andando persino al di là del fattore pazzia. Ma si proceda con ordine.

Poco importa che Mayröcker creda o meno a una reale simulazione messa in atto da Hölderlin;²⁸⁰ molto più rilevante è conoscere il modo in cui la tesi di Bertaux è recepita. Negli appunti preparatori a *gegen die Decke des Zeltés dürstend* è chiaramente nominato l'autore del corposo studio insieme all'asserzione, abbreviata, che giustifica la stesura del libro, «Hölderlin non era pazzo», e a precise informazioni sulla biografia e

²⁸⁰ Se ci si volesse comunque togliere la curiosità, alla mia domanda diretta sulla credibilità di una simile evenienza Mayröcker ha dato risposta negativa. Per l'autrice Hölderlin era veramente pazzo. (conversazione del 21 marzo 2015)

sull'opera del poeta in esso contenute.²⁸¹ A riconferma di una forte attrazione per la seconda fase della vita del poeta, la maggior parte degli appunti si riferisce ai sintomi patologici riscontrati dai contemporanei di Hölderlin.²⁸²

Data la grande cura nella raccolta di simili dati, ci si aspetterebbe una corrispondenza nella versione definitiva del discorso. In modo sorprendente invece in *gegen die Decke des Zeltes düstend* – nel quale citazioni di Hölderlin, di Bertaux, ricordi di una visita alla torre si intrecciano alla riflessione metatestuale –, non è fatta alcuna menzione esplicita del motivo della follia e tanto meno di una possibile messa in scena portata avanti da Hölderlin nella torre. Tuttavia la tesi elaborata da Bertaux affiora almeno indirettamente nella terza pagina del discorso quando l'autrice traccia un parallelo tra il desiderio di alcuni di coloro che vivono nel presente, tra i quali si inserisce anche Mayröcker («[m]ancher von uns»), e quello di Hölderlin di ritirarsi dal mondo per proseguire la propria esistenza nella solitudine:

Mancher von uns jetzt Lebenden mag wohl zuzeiten wünschen, sich in einen solchen HÖLDERLINTURM flüchten zu können, um für eine kurze Zeit geschont und verschont zu sein angesichts des Grauens der gegenwärtigen Weltereignisse, die wir, wenngleich nicht am eigenen Leib, so doch in anderer Weise erleiden.

Nach Pierre Bertaux, dem großen Hölderlin Forscher, war Hölderlin mit dem Einzug in den Turm an einem Punkt innerhalb seines Lebens und Schreibens angelangt, der mit dem Wunsch, sich von der Welt zurückzuziehen, zusammentrifft. Er, Hölderlin, habe erkannt, schreibt Pierre Bertaux, daß die Welt sein Schreiben nicht mehr verstehen konnte oder wollte, daß also die Kommunikations- und Vermittlungsbasis zum Verstandenwerden nicht mehr gegeben war. (GP IV 509-510)

L'idea che Hölderlin scelga liberamente di interrompere il «dialogo» con l'esterno mediante il definitivo trasferimento nella torre deriva, com'è anche esplicitato nel testo, dalla controversa revisione di Bertaux.²⁸³ Contro tale alternativa, ricercata per confutare l'attendibilità della diagnosi patologica, esistono però numerosi documenti attestanti il ricovero forzato di Hölderlin nella clinica di Tubinga del dottor Autenrieth, una misura

²⁸¹ La frase di Pierre Bertaux in *op. cit.*, cit., p. 12: «Hölderlin war nicht geisteskrank», è riportata in questo modo nel blocco di appunti di Mayröcker: «Behauptung "H ist nicht geistes l'"». Bloc-notes «Hölderlin-Rede», 1993, ZPH 695130, c. 2, f. 4, ca. 1.

²⁸² Cfr. nota 263.

²⁸³ Cfr. in particolare il paragrafo intitolato *Das Gespräch* in PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, pp. 421-427. Una reazione contraria nella critica alla negazione della follia promossa da Bertaux è rappresentata da UWE H. PETERS, *Hölderlin. Wider die These vom edlen Simulanten*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1982.

necessaria, a parere dell'amico Sinclair, a causa del preoccupante stato psichico del poeta. Una volta dimesso, Hölderlin è affidato alle cure del falegname Zimmer, il proprietario della casa sul Neckar in cui il poeta passa, tra alterni stati d'animo di insofferenza e ira, come di quiete, il resto della sua vita. Da quel che risulta dalle testimonianze coeve, riportate anche nello studio di Bertaux, dal momento del trasferimento nella torre il poeta accoglie la maggior parte dei visitatori, inclusi vecchi amici, con una cortesia affettata ma distaccata, allo scopo di evitare conversazioni troppo intime e di tenere a distanza di sicurezza i propri interlocutori.²⁸⁴

Tornando al passaggio riportato del discorso, accanto alla condivisa esigenza di isolarsi emerge una distinzione che separa oggi e ieri, Mayröcker e Hölderlin. Mentre alla base della scelta dei primi, quelli ancora viventi, vi è la speranza di rifugiarsi per un breve periodo di tempo in un luogo di pace, lontano dal non meglio specificato orrore del presente percepito in maniera diretta o indiretta, Hölderlin intraprenderebbe la via dell'isolamento per reazione all'incomunicabilità col mondo e senza prevedere alcun termine. Malgrado l'autrice tracci una differenza da non sottovalutare neanche in seguito nel corso del presente lavoro, il contrasto tra i due poeti non sembra essere in fin dei conti del tutto insormontabile, giacché le difficoltà comunicative e di socializzazione non sono di certo estranee a Mayröcker, come è messo in chiaro nel seguente passaggio:

[K]eine Versenkung keine geduldige Zuwendung kein Aufgehen in einer Sache, einem Menschen, einem Ritual – überhaupt Ritual : ich habe immer gleichzeitig ganz anarchisch und ganz nach den allgemeinen Gesetzen der Menschen gelebt : ungesellig, verschlossen, uneingeübt in jeglichen Umgang mit meiner mich umgebenden Menschenwelt, flüchte ich mich in Alltagsphrasen, Jasagen, Notlügen, gespielte Höflichkeiten. (GP IV 511)

L'oscillazione tra condotta indisciplinata e adeguamento sociale, anarchia e sottomissione, almeno apparente, alle convenzioni provoca soltanto un senso di estraniamento. Specialmente l'atto del proteggersi dietro «finte cortesie» fanno pensare inevitabilmente all'Hölderlin della torre. Si tratta forse di un puro caso o un qualche ammiccamento con la biografia di Hölderlin – probabilmente approfondita tramite Bertaux – che vuol sottendere un punto di giunzione tra due esistenze poetiche? Resta il

²⁸⁴ I documenti utili alla ricostruzione della biografia di Hölderlin sono riportati in parte anche in PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, pp. 51-248.

fatto che a metà del capoverso precedente compare una dichiarazione sulla propria affinità con Hölderlin che nei conoscitori dello studio di Bertaux dovrebbe destare qualche sospetto:

Die eher elegische Anschauung von Natur, die Hinwendung : Hinneigung : leidenschaftliche Hingabe an die anderen Künste, was an der Wende zum dritten Jahrtausend einer moralischen, geistigen, seelischen Ausschließlichkeit, vielleicht Exzentrizität bedarf. Oder wollen wir es lieber egozentrische, ja, autistische Lebensbeherrschung nennen? eine Lebenshaltung jedenfalls, die von der Öffentlichkeit, der literarischen inbegriffen, nicht sonderlich bedankt sein kann und bedankt sein will – [...]. (GP IV 510)

C'è da chiedersi, prima di tutto, cosa intenda Mayröcker esattamente con «appassionata dedizione alle altre arti» e, secondo, per quale motivo tale occupazione necessiti di un'abnegazione interiore così esclusiva, un'«eccentricità», un modo di vivere «egocentrico» o persino «autistico».

In merito alla prima questione, sembra curioso che per tracciare la vicinanza con il collega svevo l'autrice parli di altre arti, ossia delle arti diverse da quella che evidentemente li accomuna, la poesia, mentre a quest'ultima, qui, non venga fatto alcun cenno. Considerando la dichiarata ricezione di Bertaux in Mayröcker, vale la pena a questo punto riprendere brevemente e commentare alcune osservazioni dello studioso francese sul rapporto di Hölderlin con la musica e con la pittura che aiutano a spiegare come le affermazioni dell'autrice si riferiscano in realtà alla poesia e alle sue modalità compositive.

In primo luogo e da un punto di vista meramente biografico, Hölderlin è dipinto come un musicista talentuoso ed esperto. Già ai tempi di Maulbronn il flauto offre grande conforto alla solitudine del giovane studente e resta un fedele compagno sino all'isolamento di Tubinga insieme al canto e al pianoforte. Bertaux si interroga sul senso di quel canto modulato in una lingua incomprensibile ai presenti nella torre:

Hat er vielleicht Pindar nach eigener Melodie gesungen? Oder war es vielleicht nur gesprochenen Ton, tönendes Selbstgespräch? [...] Die Musik, ein Gespräch mit dem Unsichtbaren? Mit der »anderen Welt«? mit den Toten, mit der Toten?²⁸⁵

²⁸⁵ PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, p. 355.

Anche Mayröcker, si è detto nel primo capitolo, suona il pianoforte ma non ha altrettanta attitudine. Al contrario, l'ipotesi appena vagheggiata, secondo la quale attraverso l'arte si può stabilire un contatto con l'«altro mondo», si rivelerà molto fruttuosa per l'analisi di *Scardanelli*.

In secondo luogo, seguendo ancora Bertaux, in origine la lingua è per Hölderlin “Gesang”, come il canto degli uccelli è lingua. Al contrario, la prosa, comparsa in uno stadio successivo rispetto alla lingua poetica, è strumento della comunicazione astratta, è lingua morta, tecnica, ormai lontana dalle sue radici divino-naturali, quest'ultimo attributo da intendere secondo la formula di Spinoza «deus, sive natura».²⁸⁶ Hölderlin perseguirebbe un «rinnovo etimologico della lingua» partendo dunque dall'origine, cosicché i lettori della sua poesia, non più familiari con l'etimologia delle parole, imparerebbero quasi una lingua straniera.²⁸⁷ Nella sua «teologia della parola» – sviluppata sotto l'influenza esercitata dall'assunto di Herder, per il quale la lingua non è un dono di Dio ma invenzione dell'uomo – la lingua è divina, poiché essa parla del divino ed è “heilig” nel senso di “heil”, intatta, integra, e di “heilend”, curativa.²⁸⁸ Essa crea, vivifica, ma può anche annientare. A sua volta però la lingua in qualità di organismo può seccarsi come una pianta se cade vittima della mediazione logica. Per questo motivo Hölderlin impiegherebbe, persino nel romanzo e nelle lettere, quasi esclusivamente una modalità espressiva ritmica tipica della lingua parlata, quella poetica, e opposta alla lingua scritta, quella prosaica del *logos*. Per cui la parola “lingua” in Hölderlin andrebbe sempre identificata con la lingua parlata.²⁸⁹ Il poeta procederebbe per «gruppi di parole» da intendere come una «combinazione di suono e immagine» e la

²⁸⁶ L'interpretazione di Bertaux si basa sulla posizione di Johann Gottfried Herder, riassumibile con una frase contenuta in *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), a cura di HANS DIETRICH IRMSCHER, Stuttgart, Reclam, 2015, p. 69: «je ursprünglicher die Sprache, desto weniger Abstraktionen», (citato in PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, p. 371). Su questo frangente in effetti Hölderlin è davvero debitore di Herder, come nota anche ULRICH GAIER, *Nachwirkungen in der Literatur*, in *Hölderlin-Handbuch*, cit., pp. 468-488: 472: «Diese kulturbedingte Bildlichkeit des Denkens und mithin der Sprache ist zentrales Theorem in des Herder-Schülers H. [Hölderlin – S.S.] Kulturphilosophie [...]».

²⁸⁷ Cfr. PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, p. 375: «Diese etymologische Erneuerung der Sprache hat Hölderlin methodisch verfolgt».

²⁸⁸ Cfr. PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, p. 377: «Theologie des Wortes». Per sostenere la sua tesi sul progetto di rinnovazione della lingua perseguito da Hölderlin mediante l'etimologia, Bertaux cita (ivi, p. 373-374) lo studio di ROLF ZUBERBÜHLER, *Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen*, Berlin, Schmidt, 1969.

²⁸⁹ Cfr. il paragrafo *Die Sprache* in PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, pp. 370-383.

sua poesia sarebbe affine alla musica e al mito, giacché tutti e tre non si dispiegherebbero in un orizzonte temporale lineare.²⁹⁰

Qui, se si prendono per buone le osservazioni dello studioso francese, si riscontrano alcune somiglianze e differenze tra i due autori. Mayröcker conosce il vecchio topos che identifica la poesia con il canto degli uccelli e lo impiega abbondantemente come sfondo per comporre le sue metafore.²⁹¹ E di certo l'autrice ha l'obiettivo almeno negli anni Cinquanta e Sessanta, come si è ampiamente discusso nel primo capitolo, di rivivificare la lingua senza appoggiarsi a un progetto ideologico. Ancora oggi quantomeno è vivo il desiderio di slegare la lingua dall'identificazione con un puro mezzo di comunicazione adoperato in funzione della società. Punto di partenza non è un piano esterno, bensì la lingua stessa mediante il gioco delle associazioni sonore e semantiche che implica tra le altre cose anche il lavoro etimologico. Quest'ultimo però non è tanto ricerca dell'originaria parola divina, la quale è invece "profanata" mediante il continuo slittamento semantico provocato ad esempio dal gioco paronomastico, quanto una delle tante possibilità per cogliere relazioni sotterranee tra parole e per mettere in moto i processi aggregativi e disgregativi.

In Mayröcker inoltre il "Gesang" è un parlato cantato immerso nella dimensione della scrittura, la cui riflessione mediata non costituisce però un ostacolo per la ritmicità.²⁹² Come Hölderlin, anche Mayröcker attribuisce paradossalmente alla scrittura un potere salvifico e un potere distruttivo. Durante la scrittura, come si è visto nel primo capitolo, le tensioni sono portate in modo ambiguo agli estremi opposti: esse sono risanate e provocate a un tempo. E se è vero che la scrittura, per definire la quale è spesso usato un linguaggio religioso,²⁹³ salva dalla morte, essa impedisce altresì che l'Io conduca una vita qualitativamente ricca e completa al di fuori della stessa attività

²⁹⁰ Cfr. PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, p. 399: «Die Grundeinheit, die Urzelle seines poetischen Verfahrens ist die Wortgruppe als jeweilige Kombination von Klang *und* Bild». Sulla relazione tra musica, mito e poesia cfr. *ivi*, p. 400.

²⁹¹ Cfr. GP III 131: «Von jungen Vögeln heißt es in einem alten Sprachgebrauch : SIE DICHTEN». Sulle espressioni metaforiche legate agli uccelli in Mayröcker si veda SUSANNE LEDANFF, "Gefiederte Bilder". *Die metaphorische Erfindung einer Geschichte. Zur Metaphorik Friederike Mayröckers* (Die Abschiede), in *Friederike Mayröcker*, (1984), cit., pp. 141-173.

²⁹² Cfr. *In den Milchgärten des Traumes, oder drei Zeilen Giordano Bruno* (GG 616): «während die Vogelschrift monoman ich meine als/KALLIGRAPHIE DER LÜFTE mich hinwegreiszt und hinwegstrudelt – ». Un altro esempio è rappresentato da *das Arrondissement eines Gesichts* (GG 740-741).

²⁹³ Ad esempio, nella prima strofe di *Winterglück* (GG 429): «eine Erlösung eine Offenbarung jetzt diese/Stimme wieder zu hören Vogelstimme jetzt dieses/Gezwitscher, etwas wie Paradiese blühten /auf ich vergösse die/Tränen», oppure in *Aspekte der Malerei* (GG 727-728): «beim Gedichtschreiben/ganz eingesponnen in das Heilige in das Wohlwollende,/Sprengefreude in mir».

scrittoria.²⁹⁴ La poesia anzi può uccidere o per lo meno devastare, come proclama in modo lapidario il titolo del ciclo *Tod durch Musen*.²⁹⁵

In terzo luogo, per descrivere il procedimento compositivo di Hölderlin Bertaux introduce il concetto del «pensare eidetico», ovvero del «pensare per immagini», un atto dunque fondato sull'elemento visivo e non rispettoso del corso «lineare», «discorsivo», «coerente», «prosaico» e cronologico.²⁹⁶ Su base etimologica Bertaux spiega che la prassi eidetica è la forma originaria del pensiero. In origine i termini «Idee» e «Anschauung» significherebbero rispettivamente «il vedere, il guardare» e «ciò che è guardato, visto» e solo più tardi avrebbero acquisito l'accezione astratta di «idea».²⁹⁷ Nel procedimento eidetico, che corrisponderebbe alla «logica poetica»²⁹⁸ per Hölderlin, le immagini sono combinate secondo criteri associativi e per nulla logici, ad esempio per opposizione, per isomorfia, ovvero somiglianza e paragone, e a livello sintattico tramite la paratassi. Accanto alla costruzione paratattica, con Adorno, o alla «harte

²⁹⁴ Un esempio della mancanza di riguardo del soggetto verso se stesso a causa della sua ossessione per la scrittura è dato da *Jahresbeginn '97, für Helmut Peschina* (GG 646): «mich interessiert das nicht was in meinem/Körper vorgeht was mit meinem/Körper geschieht, solange er noch/sitzen kann und Wörter schreiben auf der Maschine».

²⁹⁵ Cfr. l'intervista di HANS HAIDER, *Mit den Augen eines Lamms. Gespräch mit Friederike Mayröcker*, in «Die Presse», 14./15. 12.1978.

²⁹⁶ Cfr. PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, p. 384: «Hölderlin ist kein “Denker” [...], insofern man mit dem Wort Denken eine geistige Tätigkeit meint, welche Begriffe aneinanderreicht und sie nach konventionellen abstrakten Grundsätzen “folgerichtig” zusammenzufügen bestrebt ist [...]. Ein solches Denken kann man wohl ebenso als *logos*, als lineares, als diskursives, als prosaisches, als konsequentes Denken bezeichnen – wobei zu bedenken ist, daß das Wort “konsequent” den Begriff der zeitlichen Sequenz der Linearität in sich trägt. Dem linearen [...] Denken steht das von Hölderlin exemplarisch vertretene “poetische” Denken gegenüber, das ich als *eidetisches Denken* bezeichnen möchte: das Denken in Bildern».

²⁹⁷ Bertaux fa derivare “Idee” dalla radice indogermanica *vid-* (cfr. PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, p. 384). Secondo quanto riporta il dizionario *Duden 7*, questa lettura è resa possibile in effetti grazie alla radice indogermanica **ueid-* che significa «erblicken, sehen», poi anche «wissen», ed è confermata tramite il confronto con altre lingue antiche. In greco si trovano *idein* «sehen, erkennen», *idéa* «Erscheinung, Gestalt, Urbild», in latino *videre* «sehen». Dal greco *idein* deriva la forma diminutiva *eidyllon* «Bildchen, Gedichtchen». Mentre per “Anschauung” Bertaux non fornisce una radice da cui poter trarre un significato. Sempre secondo *Duden 7*, il termine “Anschauung” è legato etimologicamente al verbo “schauen” e la sua accezione antica sarebbe «Anblick». Quest'ultimo ha un doppio significato. Da una parte il termine indica «Bild» ed è sinonimo di “Erscheinung”, “Perspektive”, “Szene”, “Aussicht”, quindi si riferisce a «ciò che è guardato». Dall'altra parte “Anblick” denota «das Anblicken, Betrachten», che implica un'azione attiva, «il guardare», e non più un ruolo passivo. Bertaux sembra conoscere o per lo meno prediligere per la sua spiegazione il secondo significato. Nonostante questa lieve differenza, è evidente in entrambi i concetti di “Idee” e “Anschauung” la stretta connessione con l'aspetto ottico (cfr. *Duden 7. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, 3., Mannheim, Dudenverlag, 2001³, s.v. “Idee” e “Schauen” per “Anschauung”; cfr. la voce “Anblick” nella versione digitale del dizionario *Duden* consultabile all'indirizzo www.duden.de, s.v. “Anblick”). Da notare che Bertaux, quando parla di «Anschauung», non fa nessun riferimento alla «intellectuelle Anschauung» (FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Über den Unterschied der Dichtarten*, StA IV, 266-272: 267) di Hölderlin, ovvero all'«intuizione intellettuale» (FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Sul tragico*, traduzione a cura di Remo Bodei, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 76).

²⁹⁸ Cfr. PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, p. 385: «Für Hölderlin gibt es eine “poetische Logik”».

Fügung», con Hellingrath, Hölderlin, osserva ancora Bertaux, conosce molto bene l'effetto temporaneamente sospensivo della cesura musicale, la quale ostacola uno scorrevole avanzamento logico-grammaticale. Bertaux insomma, tentando di dissipare ogni dubbio sulla salute mentale del poeta, paragona il *modus operandi* di Hölderlin a quello di un pittore e di un compositore di opere musicali.²⁹⁹

Da parte sua, Mayröcker confessa almeno già negli anni Settanta la sua vicinanza alle arti visive e adopera con costanza concetti riferiti alla vista, specialmente quello di immagine.³⁰⁰ Nel discorso intitolato *Europa-Rede* («28.10.1993») sono accostate più volte le diverse arti della parola, delle immagini e dei toni, la cui connessione è deducibile in base alla condivisione del principio di non linearità. L'autrice si riconosce infatti in quella «logica poetica» individuata in Hölderlin e lo proclama in un passaggio del discorso, riproposto anni dopo in un breve testo in prosa datato «3.5.07», riprendendo ed estendendo tra l'altro i concetti esposti da Bertaux. Traggo il passo in questione dall'*Europa-Rede*:

es ist das Insuläre, es ist das Eremitenhafte, es sind die kl.unscheinbaren Dinge, Erscheinungen, Geschehnisse, die mich zum Schreiben anfeuern, anzünden, mir den Atem rauben, etwas in mir entzücken entfachen also folge ich vermutlich weniger einer traditionellen Logik als einer poetischen Logik, ich denke nicht linear sondern in Bildern. Diese Bilder, nämlich diese alltäglichsten scheinbar allergeringsten Ereignisse, Vorkommnisse, Erfahrungen, können sich augenblicklich in eine Metapher, in eine Wortkonstellation verwandeln : aus den unerheblichsten, allgemein unbeachtet bleibenden Erscheinungen einer Alltagswelt können von einem Moment auf den anderen Wortphänomene treten, eigentlich drängen, hervorquellen, kaum mehr auflösbar, kaum mehr auf ihre Anlässe zurückzuführen. (GP IV 486)³⁰¹

²⁹⁹ Cfr. *ivi*, p. 684: «Als Künstlernatur ging Hölderlin mit der Sprache um, wie Maler mit Farben und Komponisten mit Tönen umgehen».

³⁰⁰ A proposito dell'affinità tra scrittura e arti visive, testimoniata anche dalle frequenti collaborazioni con pittori e illustratori, si veda l'intervista rilasciata da Mayröcker alla fine degli anni Settanta a JÜRGEN SERKE, *Friederike Mayröcker: "Vom kommenden Dingen kehren die Schiffe zurück..."*, in *IDEM, Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur* (1979), Frankfurt am Main, Fischer, 1988, pp. 121-143: 141-142. Per quanto riguarda i concetti attorno ai quali si struttura il campo semantico della vista cito soltanto alcuni titoli di poesie: *vorwinterliche Vision* (GG 16), *Augenfalle (trompe-l'œil)* (GG 320), *Luftspiegelung* (GG 376), *von Malerei* (GG 526); in particolare per il concetto di immagine si vedano *Maschinen-Bild nach Armin Sandig* (GG 128), *das violette Bild* (VG 137), *das Bild* (GG 398), *ein Bild fällt auseinander* (GG 519). Anche *gegen die Decke des Zeltes dürstend* è costruito su simili concetti: «Bildern», «Gebilde», «Luftspiegelung», «Blicken» (GP IV 508), «Schreibbildern», «Bild» (GP IV 509), «REFLEX», «*Vision*», «bildnerischen Werks eines Francis Bacon» (GP IV 510), «Gesamtsicht», «Panoramabild» (GP IV 511), «[d]en Horizont im Visier» (GP IV 512),

³⁰¹ Cfr. *während der Himmel in Purpurfächern ertönt*. *Europa-Rede* am 28.10.1993 in der Münchener Philharmonie (GP IV 485-489). Per il testo del 2007 si veda invece FRIEDERIKE MAYRÖCKER, *pflücke das Morgenrot der Sprache*, in *Je näher man ein wort ansieht, desto ferner sieht es zurück. Sprachglossen deutscher Autoren*, a cura di Klaus Reichert, Göttingen, Wallstein, 2007, p. 75.

Nei testi di Mayröcker il rapporto tra parola e immagine è sottoposto a costante riflessione. Il focus è posto sul funzionamento di una simile interazione in cui è sempre la forza del carattere segnico a prevalere, nella misura in cui l'autrice indaga sulle possibilità di trasformare la realtà o anche un'opera d'arte in linguaggio e di riprodurre percezioni visive tramite la parola.³⁰² La citazione sopra riportata suggerisce un determinato aspetto dell'immagine nella poetologia di Mayröcker, ovvero il suo carattere differenziato e lo stretto rapporto con la sua ricezione da parte del soggetto. Oggetti, eventi, apparizioni, esperienze del mondo quotidiano, specialmente quelli comunemente reputati più insignificanti, stimolano il soggetto che per questo motivo sostiene di pensare per immagini. Ogni processo cognitivo è coinvolto. Le immagini appartengono per Mayröcker anche alla sfera mentale e interiore e sono perciò anche prodotti dell'immaginazione, del sogno, del ricordo e della percezione.³⁰³ Soltanto nel momento in cui l'io recepisce e rielabora le immagini interne ed esterne, esse possono trasformarsi talvolta in immagini linguistiche, nel caso di Mayröcker in "metafore" o "costellazioni di parole".³⁰⁴ È bene ribadire però che l'impresa dell'autrice non è tanto descrivere nel dettaglio gli elementi esterni, bensì riportare i molteplici movimenti

³⁰² Alcune citazioni estratte dall'opera di Mayröcker testimoniano la qualità della relazione tra parola e immagine: «*die alte Abhängigkeit nämlich Verkuppelung : zwischen Bild als Sprache, zwischen Sprache als Bild; zwischen Wort als Denken, zwischen Denken als Wort*» (GP III 121); «Worte sind Laut- und Schriftzeichen für Begriffe, sie bestehen aus krummen und geraden Linien wie eine Zeichnung oder wie die Umrisse eines Gegenstandes» (GP III 400); «ich meine dieses ganze wahnwitzige Element der *Verwandlung von Wirklichkeit in Poesie, usw.*» (GP V 106); «Die AUGENERFAHRUNG hat Einlaß gefunden ins FLUIDUM DER SPRACHE». L'intersezione tra scrittura e pittura nella poetologia di Mayröcker emerge anche altrove, sia nell'uso particolare dell'ecfrasi, che non si ferma a una semplice descrizione verbale dell'opera visiva, sia nei disegni che talvolta accompagnano i testi e che l'autrice chiama «Bildgedichte» (GP III 162). Il termine implica, nota Michaela Nicole Raß, una somiglianza formale tra poesia e immagine: il particolare rapporto tra segno e oggetto designato, basato sull'applicazione della coppia significante-significato all'immagine, comporta mediante i disegni, esattamente come mediante le poesie, la creazione di un mondo in sé autonomo, ovvero dotato di proprie regole (cfr. MICHAELA NICOLE RAß, *op. cit.*, p. 60).

³⁰³ Cito un esempio tratto da *gegen die Decke des Zeltes dürstend* (GP IV 508): «Sekundenschlaf, Schleppen von Träumen : Andrang von Bildern : Wort Tang im Schwemmland des Traumes, nicht nachvollziehbar wenn nicht augenblicklich festgehalten, hinweggetragen von leichten Wind als zartes flimmerndes Sommergewölk am Meer, sanfte Verfärbungen über dem Wasser am Horizont : Luftspiegelungen von Landschaft, wundersame Gebilde Tag oder Nacht (Köpfe oder Stürze der Tränen und Träume), wogende Kontinente».

³⁰⁴ Il concetto di immagine in Mayröcker è stato affrontato da Strigl sulla base della teoria dell'immagine di Maurice Blanchot (DANIELA STRIGL, *art. cit.*, pp. 71 sg.) e da Raß (MICHAELA NICOLE RAß, *op. cit.*). Sulla complessa storia del concetto di "immagine" nell'ambito letterario e sulla problematica relazione tra immagine e testo si vedano in particolare GERHARD KURZ, *Bild, Bildlichkeit*, in *Literatur Lexikon*, vol. XIII, a cura di Volker Meid, Bertelsmann Lexikon Verlag, München, Gütersloh, 1992, pp. 109-115; SANDRA RICHTER, *Wie kam das Bild in die Lyriktheorie? Präliminarien zu einer visuellen Theorie der Lyrik*, in *Das lyrische Bild*, a cura di Ralf Simon, Nina Herres, Csongor Lörincz, München, Fink, 2010, pp. 63-78. Tra i più recenti apporti teorici in questo campo si distingue il volume di WILLIAM J. THOMAS MITCHELL, *Bildtheorie*, a cura di Gustav Frank, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

interiori del soggetto a contatto con il mondo. La realtà è oggetto di interpretazione soggettiva e spartisce lo spazio testuale con l'invenzione, con contenuti mnemonici e percezioni simulati.

Se dal punto di vista grafico le immagini sono spesso infilate l'una accanto all'altra, da un punto di vista semantico esse scivolano l'una dentro l'altra causando perpetui slittamenti di significato. Da un lato essi impediscono un'identificazione univoca e definitiva del senso così come una ricostruzione referenziale sicura.³⁰⁵ Dall'altro lato essi favoriscono invece l'oscillazione tra aprire e chiudere, velare e svelare le reti di rimandi reciproci, il cosiddetto «vagare attraverso un motivo»,³⁰⁶ e il conseguente superamento dei confini. Il movimento tra gli estremi, mostrare e celare, presenza e assenza, genera un luogo di mezzo dove l'arte «rappresenta» e «presenta» la verità «senza manifestarla» ed è quindi «immagine-rebus della verità»,³⁰⁷ per cui chi la recepisce può farlo soltanto accettando l'ambiguità prodotta in tale dialettica e nel continuo cambio di direzione. Anche Mayröcker, come Hölderlin, procede nella disposizione delle parole per somiglianza o per contrasto, mentre ho già anticipato che nei testi dell'autrice, malgrado la mancanza di linearità generata dal montaggio, è registrabile anche una componente più distesa e discorsiva. La semplicità sintattica e semantica, almeno apparente, si avvicina a uno stile prosaico, una soluzione che, contrariamente a quanto sostiene Bertaux, impiega a suo modo anche Hölderlin nelle opere scritte tra il 1801 e il 1805 per accrescere il *pathos*.³⁰⁸

Anche astratto e concreto sono indici significativi per Mayröcker: concetti astratti si realizzano in immagini concrete, mentre la collocazione di oggetti comuni in contesti anomali contribuisce a rendere astratto il loro significato. Lo straniamento ha luogo

³⁰⁵ Cfr. *das Arrangieren eines Gedichts* (GG 740): «sinnieren, wie die Bilder ineinander glühen». Cfr. l'intervista rilasciata a Sperrl (DIETER SPERRL, *Ich will natürlich immer schreiben*, in *Friederike Mayröcker. Dossier 14*, a cura di Gerhard Melzer, Stefan Schwar, Universität Graz, Droschl, 1999, pp. 9-30: 18): «Mir gefällt der Begriff "referenzlose Bilder" sehr gut. [...] Die Bilder sind konsequenzlos, nur innerhalb der Sprache, da bauen sich die Bilder von selber Brücken {sic!}. Aber nicht in der Weise, daß man sagen könnte, da ist eine Brücke zum nächsten Verständnis, sondern Bilder, die sich selber die Brücken weiterbauen und ohne Konsequenzen bleiben, ohne sinnhafte Konsequenzen».

³⁰⁶ GP IV 380: «das Wandern durch ein Motiv».

³⁰⁷ Cfr. MICHAELA NICOLE RAß, *op. cit.*, p. 185: «[Das Kunstwerk] ist [...] ein Vexierbild der Wahrheit, die sich im dialektischen Spiel von Präsentation und Repräsentation, Simulacrum und Simulation, [...] enthüllt. Ein Kunstwerk repräsentiert nicht nur Wahrheit, es präsentiert sie ohne sie zu manifestieren». Nel descrivere tale procedimento dell'opera di Mayröcker, Raß rintraccia un punto di contatto con il pensiero di Derrida espresso in *L'écriture et la différence* (1967), (ivi, p. 184): «Jede Deutung ist auch Verdeckung, wodurch das Erblickte zugleich Wahrheit und Simulacrum ist».

³⁰⁸ Cfr. WINFRIED MENNINGHAUS, *op. cit.*, pp. 85-94.

grazie al riferimento esplicito al carattere segnico dell'immagine e all'interazione inconsueta e non convenzionale tra significante e significato fondata sulla polisemia e sul gioco di parole, generatori dei già noti rinvii semantici. In questo modo i processi interpretativi del mondo comportano un certo grado di astrazione, senza che tale lavoro possa mai ritenersi concluso. La tecnica straniante difatti lascia aperto uno spiraglio all'indecifrabile.³⁰⁹ E in realtà, anche in Hölderlin, per quel che riguarda ad esempio i *Pindarfragmente*, la critica rintraccia la coesistenza conflittuale di immagine e scrittura, concreto e commento astratto, mito e *logos*, termini che non formano un'unità stabile e fissa, bensì aprono dimensioni di significato ulteriori.³¹⁰ Se in *gegen die Decke des Zeltés dürstend* Mayröcker usa l'espressione «Schreibbilder», «immagini di scrittura», per giustificare la sua relazione con Hölderlin, descritta guarda caso tramite il concetto visivo del «riflesso», i motivi sono da ricercare, a mio parere, proprio nella relazione tra lingua, immagine e scrittura,³¹¹ che non esclude però le astrazioni. Si può sussumere pertanto che anche il concetto di «Anschauung» nella «contemplazione piuttosto elegiaca della natura» si lasci intendere sotto questa luce.

In questa sede l'interazione tra le due soluzioni, discorsività e non linearità, può essere dimostrata soltanto sulla base di *Scardanelli*. Tuttavia sulla scorta degli appunti preparatori a *gegen die Decke des Zeltés dürstend* è consentito dire che non solo tale sistema compositivo in sé contrastante è proprio di Mayröcker, ma che esso è altresì presentato dall'autrice stessa, insieme al carattere frammentario, come fondamento del

³⁰⁹ Questa strategia è presente nella prosa intitolata *Mein Herz mein Zimmer mein Name* (cfr. HELGA KASPER, *Apologie einer magischen Alltäglichkeit. Eine erzähltheoretische Untersuchung der Prosa von Friederike Mayröcker anhand von «mein Herz mein Zimmer mein Name»*, Innsbruck, Institut für Germanistik an der Universität Innsbruck, 1999, pp. 80-93). Esempi di tale procedimento sono dati anche all'interno di *gegen die Decke des Zeltés dürstend*. In esso vi sono sia giochi di parole e associazioni, «System von Gefühls- und Gedankenkanälen oder KANÜLEN»; «die Hinwendung : Hinneigung : leidenschaftliche Hingabe» (GP IV 510) sia riferimenti diretti e indiretti alla materialità della scrittura, ossia alla corporeità esteriore della parola data dal segno; i secondi si rivelano grazie al portato polisemico del termine «Zeichen»: «Und ich gegen die Decke des Zeltés dürstend, mit Blicken dürstend als ob da eine Botschaft, ebenso an den Wänden, und mit zurückgeklapptem Kopf als würde sich da eine Schrift nämlich etwas mir Ablesbares [...] also ein Zeichen an Wand und Decke zeigen – Fußpunkt der Phantasie» (GP IV 509). Sul concetto di segno riferito all'immagine in Mayröcker si veda la nota 302.

³¹⁰ Cfr. il paragrafo *Bild und Schrift* in HEIKE BARTEL, *Centaurengesänge. Friedrich Hölderlins Pindarfragmente*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, pp. 187-189.

³¹¹ Cfr. il terzo esempio tratto da *gegen die Decke des Zeltés dürstend* nella nota 309 e cfr. nota 302.

personale percorso poetico:

1) ich bin seit Anfang an auf mehreren Spuren gelaufen in meiner Schreibe, ich sehe die beiden Hptstraße *{sic!}* [meiner Lyrik] einerseits auf dem Experimentell-Surrealistischen andererseits \einerseits\ auf dem, wie ich es nennen will, Diskursiv-Elegischen

1 dritter Strang ++++ \etwa\ als das Fragmenthafte in meiner Lyrik³¹²

Nella versione definitiva non vi è traccia del forte contrasto se non in una più blanda opposizione tra due tradizioni, l'una rappresentata da Hölderlin e l'altra dal Surrealismo:

Nicht von ungefähr wähle ich das Bild der kommunizierenden Gefäße, bindet es mich doch gleichzeitig an jene Schreibtradition der ich mich ähnlich verpflichtet fühle wie jener Hölderlins, der nämlich des Surrealismus. (GP IV 509)

Né con gli appunti né con la stringata formulazione è reso esplicito il ruolo di Hölderlin. Per quanto riguarda i primi anzi, solo considerando il contesto si può supporre che la seconda «strada maestra» menzionata sia identificabile con Hölderlin. Eppure, alla luce di quanto finora argomentato, Hölderlin potrebbe ben incarnare sia il tratto discorsivo-elegiaco e il procedere frammentario sia l'andamento tipico dello sperimentalismo surrealista, ossia quello non consequenziale e non lineare, dovuto non solo alla costituzione «spezzata» dei testi di Hölderlin, ma anche al suo presunto pensare per immagini. Un'ipotesi che è avvalorata dal ripensamento dell'autrice documentato mediante l'eliminazione degli attributi qualificanti la distinzione tra le due linee seguite.

La componente elegiaca è altrettanto giustificabile tramite *gegen die Decke des Zeltes dürstend*. L'impossibilità di stabilire dei contatti profondi con interlocutori che possano capire la propria opera fa sì che Hölderlin si ritragga e perda il piacere di vivere, un'esperienza tanto familiare invece in età giovanile. Almeno questa è l'interpretazione suggerita da Mayröcker quando cita i versi di *Das Angenehme dieser Welt hab ich genossen* (StA II, 1, 267), poesia composta da Hölderlin nei primi anni del suo soggiorno nella torre. Il breve passaggio della lettera al fratellastro Karl Gok del marzo 1801 collocato in apertura di discorso offre invece un'immagine di Hölderlin di

³¹² Manoscritto «ich bin seit Anfang an», 1993, ZPH 695130, c. 2, f. 4, ca. 2.

un passato un poco più remoto, ma ugualmente segnato dalla sofferenza e dalla stanchezza. Nonostante il poeta combatta «eroicamente tanto una disposizione alla depressione quanto le circostanze esterne, avverse e deprimenti»,³¹³ egli è costretto ad ammettere la forza sconvolgente della pena vissuta. Ancora una volta potrebbe essere Bertaux la fonte da cui l'autrice estrae entrambe le prove che, conoscendo la poetica di Mayröcker, la autorizzerebbero indirettamente a presentare Hölderlin come un poeta del dolore.

Secondo Bertaux, inoltre, il poeta convive con permanenti pensieri sulla morte, dovuti a diversi eventi luttuosi e rintracciabili in tutta la sua opera, lettere comprese.³¹⁴ Che Hölderlin rispecchi per Mayröcker un interlocutore per la propria poetica del dolore diventa inconfutabile quando in seguito l'autrice riporta tra le ragioni dell'«affinità spirituale», o meglio del «riflesso di un'affinità spirituale», la già citata «contemplazione piuttosto elegiaca della natura», una caratteristica per cui nello sguardo incantato si prevede già la fine dell'esperienza meravigliosa o la morte. Si noti poi che al dolore si ricollega per Mayröcker anche il concetto di "Wehmut", il quale è, insieme alla natura e all'irrazionalità, uno dei più importanti punti di contatto con Hölderlin.³¹⁵

Passando alla seconda questione, a spiegare cioè la condotta egocentrica e autistica proclamata da Mayröcker nel discorso definitivo, non si può far a meno di ritornare allo studio di Bertaux, il quale, intitolando un paragrafo *Ist das Autismus?*, considera l'autismo, inteso come tendenza all'isolamento e all'egocentrismo, un requisito necessario per quel tipo di persone particolarmente talentuose, come artisti e statisti, in grado di creare qualcosa nel mondo. L'autismo consiste dunque in una qualità artistica per la quale il soggetto pensa esclusivamente in funzione della sua vita interiore. Solo in

³¹³ Così introduce Bertaux la lettera di Hölderlin al fratellastro: «Doch sowohl gegen diese depressive Veranlagung wie gegen die widrigen, deprimierenden äußeren Umstände hat Hölderlin heroisch gekämpft» (PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, pp. 343 sg.).

³¹⁴ La poesia e la lettera sono citate in PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, rispettivamente p. 218 e p. 344. Ai pensieri luttuosi di Hölderlin è dedicato un intero paragrafo: *Sterbliche Gedanken*, in *ivi*, pp. 655-682.

³¹⁵ Si veda l'affermazione di Mayröcker (conversazione del 21 marzo 2015): «Es ist vor allem bei mir, was mir an Hölderlin, mich natürlich hinreißt, ist diese Wehmut, die da drinnen ist, unerhörte Wehmut und ich bin ja auch ein Dichter der Wehmut. Und dann habe ich mir noch herausgefunden, es ist natürlich die Natur und das ist bei mir jetzt vor allem in den alten Jahren des Alters, war die Natur nie, glaube ich, so wichtig für mich wie jetzt. Ich wache schon auf und habe die erste Zeile von einer Natursatz im Kopf und ich krieche ja in den Pflanzen hinein und ich kann mich so identifizieren mit einer Pflanze. Also die Natur, das ist eines der wichtigsten Punkte für das, was mich von Hölderlin fasziniert und die Wehmut und natürlich das Irrationale. Das dürfen wir auch nicht vergessen, das Irrationale».

questo senso a Hölderlin potrebbe essere attribuito l'autismo, il quale si rifletterebbe anche nei suoi scritti. Nella sua opera ricorre di frequente l'isola, specialmente se appartenente al mondo greco. L'isola è immagine diffusa nella letteratura e anche negli scritti del poeta per un rifugio in cui condurre una vita idillica protetta dalla malvagità umana, oppure per un luogo scelto dai defunti per il riposo. L'Io sia nell'opera sia nelle lettere del poeta è un eremita, vive nella solitudine, anche se allo stesso tempo è profondamente devoto all'amicizia.³¹⁶

Le osservazioni di Bertaux offrono pertanto un punto di appoggio a Mayröcker per confermare la propria visione di arte, autoaffermarsi in quanto artista e stringere ancora più stretti i nodi che la legano a Hölderlin: chi si dedica all'arte è incline a isolarsi fisicamente e mentalmente e deve isolarsi per coltivare il proprio potenziale creativo, ma è anche un soggetto costretto a vivere ai margini della società a causa della propria incapacità di vivere in modo convenzionale. Tutto ciò emerge più volte nella sua opera. Per citare solo alcuni esempi, a parte in *gegen die Decke des Zeltes dürstend*, anche nell'*Europa-Rede* l'autrice dichiara la sua attrazione verso «l'insulare, l'eremitico». Negli stessi termini è spiegata la somiglianza con Hölderlin, o meglio Scardanelli, nel titolo della poesia »*jeder Zimmergast kam mir ungelegen*«. Scardanelli (GG 722) del 2001.

Sintomatico è invece il fatto che Mayröcker non riprenda di Bertaux la spiegazione addotta per la svolta compositiva rappresentata dalle poesie della torre. Esse sono qualificate dallo studioso come prodotto di uno spirito ormai stanco, non clinicamente compromesso, ma ignaro di vivere un comune declino della creatività, un «fenomeno biologico assolutamente normale» che colpirebbe ogni poeta in una qualche misura.³¹⁷ A dispetto della svalutazione di Bertaux, l'autrice dichiara che avrebbe voluto scrivere proprio le poesie composte da Hölderlin durante la residenza a Tubinga.³¹⁸ Sul valore assunto dalle poesie della torre per Mayröcker discuterò però più avanti.

³¹⁶ Cfr. in PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, i paragrafi *Ist das Autismus?*, *Eremit e Freundschaft* rispettivamente pp. 445-456, pp. 457-468, pp. 469-488. Nel paragrafo dedicato all'autismo Bertaux nomina *Confessions* di Jean-Jacques Rousseau e l'*Ardinghello, und die glückseligen Inseln* (1787) di Wilhelm Heinse come esempi del fascino esercitato dall'isola sulla letteratura.

³¹⁷ Cfr. PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, p. 440: «[D]ies mit der "Mitte des Lebens" [...] eintretende Versiegen des lyrischen Schwungs hat Hölderlin an sich selbst genau, [...] festgestellt. Es hat nur daran gefehlt, daß er gewußt hätte, es handle sich dabei um ein ganz normales biologisches Phänomen, ein Los, das ohne Ausnahme *alle* Dichter in irgendeiner Form trifft. Er aber hat diese eintretende Dürre als persönliches Schicksal, als Strafe der Götter empfunden und interpretiert».

³¹⁸ Conversazione del 21 marzo 2015.

Come si vedrà nel prossimo paragrafo, la ricezione di Hölderlin mediata da Bertaux conosce nel tempo ulteriori sviluppi in Mayröcker.

4. 3 Ancora Bertaux in *selbstaugesandte Laute* (2003)

La dimostrazione dell'impatto che la tesi di Bertaux ha su Mayröcker a livello poetologico è data, in una fase successiva al discorso, da quella che, nella successione conservata tra le carte della cartella, risulta essere la prima stesura dattilografica di una poesia intitolata *selbstaugesandte Laute*, nonché dalle relative annotazioni scritte a mano su un foglio singolo conservato nella medesima cartella.³¹⁹ Vale la pena riportare per intero, con ripensamenti e correzioni, la prima bozza della poesia, risalente, al più tardi, ai primi mesi del 2003.³²⁰

\selbstaugesandte Laute\

und dann, badete ich meine seele, scheinlandschaft, ich wiedersah
vor meinen augen alle schrecklichkeiten seines todes, herzalarm, und
sie sausten mit seinem krankenbett zur intensivstation, ich, zerbrochen,
versuchte noch 1 paar schritte, kam nicht nach, *es ist 1 sonderherz*,
ich mache wieder zu diesen leiden → hier fehlen ein paar wörter +++
auf dem fensterbrett vis a vis: nadelpolster schneider_schere und
zwirn schwarzer wecker fingerhut INRI FIGUR\NGER\ was weisz ich, die völlig
\z\verwaschene (blasse) basilika von mariazell samt himmel und 1 umgebung,\
auf der kaffeetasse, lässt auch hier wieder meine gefühle zurückschnellen,
wie mir geschah : du freust dich 1 wenig dasz mein *bebendes gedicht*
nun zu dir, samt weiszer lilie, die sich öffnet, bricht ein bei dir
als frühlingsthun, und –sturm, der frühling macht uns ganz verrückt,
das sagte er, es ist 1 sonderherz, zwitschern an meinem ohr vorüber
die hallenden noten \violin\schlüssel ohne orientierung (+++++) fast durch

³¹⁹ Manoscritto «Dilettant», 2003, ZPH 1336, c. 3, f. 4, ca. 2.

³²⁰ Il tempo di composizione della prima stesura è stata stabilita prendendo in considerazione la data del 7 aprile 2003 registrata per la versione definitiva da Marcel Beyer (cfr. GG 855) e la presenza di due fax risalenti rispettivamente al 25 e al 26/03/2003. Dattiloscritto «selbstaugesandte Laute», 2003, ZPH 1336, c. 3, f. 3, ca. 2. In questa cartella è presente anche una seconda bozza di *selbstaugesandte Laute* (identificata sempre tenendo conto della disposizione spaziale delle carte e non del loro ordinamento cronologico), la quale però non appare utile ai fini della presente ricerca.

meinen schädel hindurch (schallend schwirrend) high tea, gelb.massias
INRI FIGUR usw., die seele hat immer schwermut die [s]seele immer sehn-
sucht, über mich : eine die das irresein simuliert, die das lieblings
studium : die dichtung das DICHTEN weder ganz aufgeben noch mit masz
betreiben will, usw., sondern mit unmasz, eben wahnwitzig, mit zerrissenem
herzen (wie mühlgrund) und alles in badewasser fällt\en läßt\, weil alles in dieser
weisheit egalisiert schien, konnte man nichts jemehr unterscheiden
voller betrübnis und blüten schauer der geist, lasse mir etwa gehirn
prothese einsetzen (vom wedeln der bäume, dem lotos auf teichen, zb)

* * * * *

←|leidensgedanken \-daten,\ skripturen aus geföhlen, et[s]|

* * * * *

und ausgeleuchtet mit russ.licht dasz das auge **eben** +\ findet finsternen haus\-\
rat bücher loses gewand, 1 tiefschwarzes kreuz in der mitte des li. hd.tellers
vom rasenden filzstift, und stacheldraht lippe

* * * * *

violinschlüssel * * * * *

Locke (Schlaganfall)

geschlungen

u. die Pantalon des Pyjamas um d.

Schulter +

La versione definitiva della poesia differisce in parte dalla prima stesura, nella quale è più comprensibile il collegamento tra follia e creazione poetica. Precisamente, grazie all'abbozzo emerge come nella concezione di Mayröcker, orientata al paesaggio fittizio, apparente, simulato («scheinlandschaft»), la finzione della «psicosi» vada di pari passo con il poetare, «lo studio preferito» dell'io, il quale non intende rinunciarvi e nemmeno praticarlo con moderazione, bensì proseguire l'attività scrittoria senza freni, nell'eccesso folle e con il «cuore lacerato» nel turbinio dei sentimenti. Dal dolore iniziale per la morte di un Lui seguono gioia, euforia poetica e speranza di salvezza («gelb.massias» nella stesura finale è corretto con «gelb-Messias»), malinconia e «sehnsucht». Che Mayröcker renda produttiva la lettura dello studioso francese diventa un dato di fatto nel momento in cui si rintraccia nel foglio singolo l'appunto:

H. 1 Simulant?

einer, der das Irresein simuliert?³²¹

Dietro l'abbreviazione «H.» non può che celarsi il nome di Hölderlin, un'ipotesi confermata da indicazioni annotate poco prima sul medesimo foglio riguardanti persone e luoghi frequentati dal poeta.³²² Il riferimento è dunque inequivocabile, malgrado il fatto che nella stesura preliminare così come in quella finale il presunto comportamento di Hölderlin, secondo l'interpretazione di Bertaux, sia trasferito a un certo atteggiamento dell'Io scrivente.³²³ Alla follia, spesso associata da Mayröcker al linguaggio profetico-oracolare,³²⁴ è attribuita qui un'ulteriore articolazione di significato: la simulazione della follia è un tratto caratteristico del poetare. L'Io scrivente finge, porta una maschera che gli consente non solo di esprimere il suo lato più irrazionale, artistico ed emotivo e di stare quindi al di fuori della norma, ma anche di uscire dai propri limiti, di essere altro da sé. Quanto questo assunto sia valido anche per *Scardanelli* sarà da stabilire nei prossimi capitoli. Sicuramente, nel primo abbozzo di *selbstausgesandte Laute* Mayröcker si distingue con il suo illimitato eccesso creativo («mit unmasz», poi sostituito già nella seconda versione con «ach mit zerrissenem Herzen wie Mühlgrund») dalla «sacra sobrietà»³²⁵ professata da Hölderlin.

Il primo abbozzo e la versione pubblicata della poesia offrono ancora un punto di riflessione. Verso la fine del primo documento, nel moto ramingo tra meditazione sulla sofferenza ed emozioni sono implicati la furia dello scrivere («vom rasenden filzstift») e il dolore, anche fisico, che appartiene a chi si vota alla parola e si manifesta nella connessione tra «labbro» e «filo spinato», tra «croce nero carbone» e centro del palmo della mano sinistra, qui metonimia per la scrittura. Il legame è anticipato nella prima parte dal «DITO INRI». Allo stesso tempo nel singolare accostamento tra la parte

³²¹ Manoscritto «Dilettant», 2003, ZPH 1336, c. 3, f. 4, ca. 2.

³²² Nel foglio sono leggibili, tra gli altri, due piccoli gruppi di appunti manoscritti (*ibidem*):

**nach Homburg durch Vermittlung Sinclairs
im Hause ° Uhrmacher Calame (frz)**

↓ **der Mühlgrund**
an Susette (†) "Vom Abgrund nämlich"
Beginn ° 2. Homburger Aufenthaltes 26.6.1804.

³²³ Nella versione pubblicata il passaggio in questione diventa: «habe Irresein simuliert, sage ich, [...]» (GG 765-766: 766).

³²⁴ Cfr. ad esempio l'*Europa Rede* (GP IV 487): «das ist die kastalische Quelle in Delphi, Orakelquelle, Gleichnis für Poesie, Wortkunst, MANIA».

³²⁵ FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Poesie*, a cura di Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, 1958, p. 449.

terminale della mano e la nota abbreviazione latina per *Jesus Nazarenus, Rex Iudaeroum* che si trova solitamente nella sommità delle croci risulta ora più esplicita una seconda prospettiva, soltanto allusa nei primi due abbinamenti.

L'iscrizione, la croce, persino il filo spinato, si potrebbe dire una forma estesa della corona di spine, rimandano infatti al sacrificio di Gesù crocifisso nel Golgota. Ciò tuttavia non deve indurre a leggersi una semplice confessione di fede. A tal proposito, è indicativo che nella versione pubblicata la combinazione «gelb-Messias und/INRI FINGER» sostituisca «gelb.massias/INRI FIGUR». A differenza dell'interpretazione religiosa infatti qui il messia non è identificabile con una figura liberatrice mandata da Dio ma è associato al dito che, si è detto, evoca la scrittura. Se vi è qualcosa di salvifico nel mondo, allora questa è la poesia insieme all'esperienza esaltante che *nella* scrittura si può fare. La «*poesia tremante*» come la primavera, stagione della rinascita della natura, con le sonorità fragorose e il volo sfrecciante degli uccelli, tradizionale simbolo di poesia, accelera i ritmi, conduce a quello stato sovraeccitato che è possibile leggere scomponendo «high», espressione gergale proveniente dall'inglese per indicare l'effetto delle droghe, da «tea», notoriamente una sostanza stimolante (GG 765-766: 766):

auf der Kaffeetasse (mit innen gemalten Faltenwurf) dasz mein

bebendes

Gedicht nämlich weisze Lilie die sich öffnet als Frühlingsthum. Der

Frühling macht uns ja ganz verrückt, das sagte er, zwitscherten

an meinem Ohr vorüber, nein, fast durch mein Schädel hindurch :

die

hallenden Vögel, schallend und schwirrend high tea, gelb-Messias und

INRI FINGER, die Seele hat immer Schwermut hat immer Sehnsucht

(nach dir),

Se è la letteratura e non è più un individuo, seppur di origine divina, a condurre verso la salvezza, chi è allora destinato ad immolarsi secondo quanto suggeriscono l'acronimo INRI, la croce e il filo spinato? Tenendo conto dei termini ad essi accostati, sembra plausibile pensare all'istanza del poeta, non più identificabile con una figura precisa e integra, bensì divisa nelle apparizioni coinvolte nel sacrificio: dito, mano e labbro. Su questo aspetto fondamentale, che ha a che fare con una particolare concezione di soggettività e autorialità, si avrà modo di tornare nel prossimo capitolo. Soltanto per

assecondare un'associazione, si può ricordare che nella ricezione di Hölderlin nella RFT il poeta è rappresentante esemplare del sacrificio poetico. In questo paragrafo invece è bene notare che la lettura di Bertaux ha ulteriori risvolti sulla ricezione di Hölderlin da parte di Mayröcker. Sul foglio singolo in cui è riportata la domanda sulla condotta simulatrice di Hölderlin è fissata un'annotazione altrettanto importante, il cui contenuto è facilmente riconducibile al volume dello studioso francese e che richiama indirettamente la concezione di soggettività nei frammenti tardi del poeta:

an Susette (†) “*Vom Abgrund nämlich*” {sic!}³²⁶

Nella nota di Mayröcker il frammento, il cui *incipit* recita «Vom Abgrund nemlich», è abbinata alla morte di Susette Gontard, protagonista di un'intensa storia d'amore con Hölderlin tragicamente interrotta dall'intervento del marito, un banchiere di Francoforte presso il quale il poeta lavora come precettore dal 1796 al 1798. L'accostamento trova corrispondenza con il testo di Bertaux, che introduce con «lo sguardo [di Hölderlin – S.S.] verso Francoforte, dove Susette giaceva sepolta» la seguente citazione tratta da *Vom Abgrund nemlich*:

Frankfurt aber [...] ist der Nabel
Dieser Erde, diese Zeit auch
Ist Zeit³²⁷

L'ombelico è notoriamente immagine per simbiosi e al contempo per separazione, anche drammatica.³²⁸ Naturalmente l'appunto di Mayröcker acquista rilevanza soprattutto per la rielaborazione poetica di una simile osservazione: l'esperienza dolorosa per la perdita di una persona amata si ritrova quasi all'inizio del primo abbozzo e della versione definitiva di *selbstaugesandte Laute*, un motivo che è, in realtà, una costante nella poetica di Mayröcker, almeno a partire dagli anni Ottanta.³²⁹

La nota però dà modo di considerare altresì altre due congruenze tra il testo finale di Mayröcker e *Vom Abgrund nemlich*. La prima riguarda lo stato frammentario di

³²⁶ Cfr. PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, p. 125. Manoscritto «Dilettant», 2003, ZPH 1336, c. 3, f. 4, ca. 2.

³²⁷ Cfr. StA 2, 1, 250, citato in PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, p. 125 e introdotto da: «Der Blick nach Frankfurt, wo Susette begraben lag».

³²⁸ Cfr. DIETER BURDORF, *Hölderlins späte Gedichtfragmente*, cit., p. 393.

³²⁹ Già la prosa *Die Abschiede* (1982) tematizza l'addio.

entrambi i testi, con le dovute differenze già menzionate in precedenza. La seconda, per tornare al tema centrale di questa riflessione, concerne la tensione innestata attorno al concetto di soggettività. Già Hölderlin infatti si fa testimone della crisi dell'unità del soggetto, che è particolarmente percepibile proprio nella pregnanza poetologica e tematica – non riducibile chiaramente soltanto al dolore – di *Vom Abgrund nemlich*.³³⁰ Data la laconicità degli appunti, non è possibile verificare se all'epoca Mayröcker avesse colto questo ultimo aspetto. Ciononostante i frammenti di *Vom Abgrund nemlich*, per via sia della costituzione testuale, dello spessore poetologico e dell'implicito assunto tematico sul dolore sia della forza di richiamo esercitata presso Mayröcker (seppur mediata dalla lettura di Bertaux) possono essere impiegati come termini di confronto testuale. Il secondo ricorso dell'autrice allo studio del germanista francese a distanza di dieci anni dal primo lascia pensare che la lettura di Bertaux sia talmente incisiva per la ricezione di Hölderlin da parte di Mayröcker, almeno a partire dagli anni Novanta, da mantenere un influsso durevole anche durante la stesura di *Scardanelli*. Tale ipotesi è sostenibile, d'altro canto, se si tiene conto della relativa vicinanza temporale tra la composizione di *selbstaugesandte Laute* e della raccolta in questione, pubblicata nel 2009 ma contenente testi redatti tra il 1989 e il 2008. Per i motivi finora esposti, *Vom Abgrund nemlich* diventa dunque un testo paradigmatico anche per l'analisi intertestuale di *Scardanelli*.

4. 4 Hälfte des Lebens: poesia del XX secolo?

Nel 1999 compare il numero speciale di «Text+Kritik» dedicato alla lirica del XX secolo. Per l'occasione cinque poeti “dell'avanguardia letteraria di fine secolo”³³¹ sono chiamati a scegliere dieci poesie di lingua tedesca risalenti al Novecento. *Hälfte des Lebens* di Hölderlin apre l'antologia; la scelta resa anomala da uno sconfinamento temporale è di Mayröcker, la quale sembra così evidenziare il carattere moderno di una poesia risalente al secolo precedente. Il breve «Nachtgesang» ottiene dunque una

³³⁰ Cfr. DIETER BURDORF, *Hölderlins späte Gedichtfragmente*, cit., pp. 340-492.

³³¹ Cfr. *Vorbemerkung* in apertura della breve silloge intitolata *Fünzig Gedichte des 20. Jahrhunderts. Ausgewählt von Durs Grünbein, Thomas Kling, Barbara Köhler, Friederike Mayröcker und Peter Waterhouse*, in «Text+Kritik» 11, cit., pp. 5-62: 5.

posizione di grande rilievo come evento ricettivo di Hölderlin in Mayröcker. Che questa sia una delle poesie preferite dell'autrice è d'altronde già messo in chiaro in chiusura di *gegen die Decke des Zeltes dürstend*. Mentre nel 2012 in un'altra antologia di venticinque poesie, questa volta selezionate esclusivamente dall'autrice per la radio nazionale austriaca ORF 1,³³² a *Hälfte des Lebens* si aggiunge *Wenn aus dem Himmel*, un'ode scritta probabilmente nel 1824 e che si rivela essere a sua volta un riferimento importante in *Scardanelli*.

Hälfte des Lebens è stata oggetto di interpretazioni differenti; qui, prendo in esame le posizioni più significative per la lettura di Mayröcker. Il significato assunto dalla poesia in questione in Mayröcker può essere spiegato alla luce di due fattori. In primo luogo, secondo un punto di vista storico-letterario, a partire da George percorsi ricettivi molto diversi sono accomunati dall'accentuazione di due funzioni necessariamente unite, quella analitica e quella sintetica, individuate nella ripartizione strofica di *Hälfte des Lebens*, che si interroga dal punto di vista estetico sulla relazione tra arte e vita e contrappone sia l'effetto di pienezza sintattica e semantica a un ripiegamento verso il silenzio, sia entusiasmo a sobrietà:

Hölderlins «Nachtgesänge» [...] weisen in die Richtung der Modernität als Kunstkritik und Sprachkritik. Die in Hölderlins Dichtung deutlich vorhandene politische und ethische Dimensionierung entwickelt sich konsequent aus einer Sprachkritik, mit der ideologische Verfestigungen aufgebrochen und die Erfahrungen der Sprachnot energisch zusammengeballt werden.³³³

Nel primo capitolo si è visto come arte e vita non siano soltanto due aspetti costitutivi nella poetologia di Mayröcker, ma assumano anche un valore sociale e politico nel tentativo di rinnovamento della lingua e di sollecitazione delle coscienze ad uscire dal torpore del secondo dopoguerra. La critica della vita parte però sempre dalla critica della lingua, proprio come in Hölderlin. A un mondo conservativo o comunque impigrito nella comodità mentale Mayröcker oppone il mondo di una poesia pulsante e libera, rappresentata, come si è visto, in modo esemplare da Hölderlin. In questo paragrafo non entrerò nel merito del rapporto tra le temperie stilistiche di *Hälfte des Lebens* e della poesia di Mayröcker, oggetto del quinto capitolo.

³³² FRIEDERIKE MAYRÖCKER, *Meine 25 Lieblingsgedichte*, Wien, Styria Premium, 2012.

³³³ MARIA BEHRE, *Hölderlin in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 121.

In generale, si può dire che l'autrice combatte il vuoto comunicativo e gli automatismi culturali, ma non sembra affatto partecipare a un diffuso scetticismo linguistico inaugurato da Nietzsche e Hofmannsthal nella lettera di Lord Chandos.³³⁴ Anche se per Mayröcker la poesia esiste solo nella dimensione del frammento, non vi è alcuna crisi della lingua; semmai è sulla capacità dell'autore che si può dubitare.³³⁵ Per certi versi il pensiero dell'autrice trova un aggancio in *Hälfte des Lebens*. Il breve «Nachtgesang» è stato letto infatti come una presa di coscienza della crisi che investe il ruolo del poeta; essa sarebbe tuttavia una prefigurazione non tanto di una nuova modalità del parlare poetico quanto dell'assoluto mutismo.³³⁶ Il silenzio in Mayröcker invece diventa un momento necessario alla creazione, tempo per la meditazione e tempo di attesa che segue alla stesura di un'opera e precede la futura composizione. E infatti, al contrario dei muri di *Hälfte des Lebens*, le pareti per Mayröcker non sono sempre mute, ma sono spazi, come anche il cielo e il libro, in cui talvolta si materializza la «scrittura luccicante» ad esempio di Hölderlin, in cui dunque il fenomeno dell'ispirazione poetica attesa con impazienza dall'Io crea le condizioni per il proseguimento del dialogo, ma sempre in forma scritta.³³⁷ Anche in *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai* (GG 518), poesia del 1989 emblematicamente ospitata in *Scardanelli*, al vuoto della stanza più volte evocato, salvo un «pizzico di Hölderlin» in apertura, si contrappone alla fine il dialogo e il suono della musica associato non a caso a un verso del poeta, con il quale l'autrice evidenzia la realtà della scrittura. Ciò ovviamente non implica un

³³⁴ Nel saggio *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1872-1973), il primo documento della moderna crisi della lingua, Nietzsche, lettore di Gustav Gerber, concepisce la conoscenza del mondo da parte degli uomini come un processo di costruzioni di metafore, che dalla sua originaria vicinanza agli oggetti reali declina in un convenzionale sistema di denominazione delle cose, non più corrispondente alla loro qualità. La causa sarebbe da ricercare nella ricerca di ordine e di informazione. Prima della pubblicazione del saggio, si è ritenuta la notissima *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal (1902) la prima manifestazione di questa crisi nella letteratura moderna (cfr. HELMUTH KIESEL, *Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München, Beck, 2004, pp. 183-186).

³³⁵ Cfr. la dichiarazione di Mayröcker in *Gespräch mit Friederike Mayröcker am 16. April 1986 in Wien*, cit., p. 141: «“Zweifel an der Sprache” – das kann ich schon nicht mehr hören. Nein, das finde ich überhaupt nicht. Also für mich ist die Sprache überhaupt das Wunderland. Man kann aus der deutschen Sprache unerhört viel herausholen, und ich habe überhaupt keinen Zweifel an der Sprache. Ich habe höchstens Zweifel an mir, an meinem Vermögen, aber nicht an der Sprache».

³³⁶ Cfr. WINFRIED MENNINGHAUS, *op. cit.*, p. 53.

³³⁷ In *gegen die Decke des Zeltes dürstend* (GP IV 508-512: 509) si legge: «Hölderlin eben : der war seit Jugendtagen die leuchtende Schrift an der Wand am Himmel im Buch».

riconoscimento sociale della poetessa, che anzi nel suo autismo accetta la condizione marginale e rifiuta ogni incarico di intermediario.³³⁸

In secondo luogo, sullo sfondo di *Hälfte des Lebens* è possibile illuminare alcuni aspetti del procedimento poetico di Mayröcker. In realtà, *Hälfte des Lebens* non sembra essere riducibile a una semplice corrispondenza tra suddivisione strofica e netta polarità tra estremi. Lo scenario armonioso della prima strofe non esclude richiami alla precarietà, tematizzata esplicitamente nel lamento della seconda strofe, la quale contiene a sua volta elementi paesaggistici dell'idillio, malgrado essi siano nominati in relazione a una loro anticipata e presupposta assenza.³³⁹ Partendo da queste considerazioni, si può stabilire una connessione prima di tutto con il concetto di idillio in Mayröcker, che merita di essere ripreso brevemente. Anche per l'autrice l'idillio finisce e causa afflizione nell'Io; sebbene l'esperienza di sintonia con la natura e di gioia estatica vissuta nell'infanzia sia sempre ripetibile nella scrittura, essa è inesorabilmente provvisoria. Infine il reciproco compenetrarsi dei contrasti segnalato in *Hälfte des Lebens* ricorda il procedimento del pensare per contrapposizioni di Mayröcker descritto nel primo capitolo e impiegato anche nel caso dell'idillio.

Prima di passare al prossimo capitolo è utile tracciare una sintesi dei concetti principali descritti in questa sezione del lavoro. Mayröcker condivide alcuni punti con la storia della ricezione di Hölderlin nella lirica di area tedesca: il fascino per una forma altamente espressiva connessa a toni delicati, per gli scollamenti della lingua ma anche per le sue segrete congiunzioni; l'impiego del motivo della follia in qualità di *furor poeticus* e la ripresa della coppia data da entusiasmo e malinconia inserita nel più ampio contesto della tradizione innico-elegiaca; infine, l'assimilazione del martirio poetico che si realizza in una condizione di emarginazione ed esclusione sociale e nei termini più estremi nella (simulazione della) follia, segnata da un disastroso confronto con le aspettative esterne di normalità convenzionale. Allo stesso modo emergono nette

³³⁸ Cfr. ancora in *gegen die Decke des Zeltes düstend* (GP IV 508-512: 509): «autistische Lebenshaltung [...], die von der Öffentlichkeit, der literarischen inbegriffen, nicht sonderlich bedankt sein kann und bedankt sein will».

³³⁹ Menninghaus associa tali aspetti al metro e al mito (cfr. WINFRIED MENNINGHAUS, *op. cit.*, in particolare i capitoli *Vom Adoneus zu Adonis: Hälfte des Lebens als Reformulierung der antiken Schönheitsmythe* e *Adonis, Narcissus und schöne Schwäne*, rispettivamente pp. 39-47 e pp. 48-62). Anche Reitani nel commento alla poesia evidenzia nella prima strofe il duplice valore di alcuni elementi (cigno, rose, ecc.) che rinviano alla morte (Tll 1494 sg.).

differenze: in Mayröcker il modello fornito dalla poesia e dalla vita di Hölderlin non sfocia né in cieca sacralizzazione, né in letture politicizzanti, né in aggressive profanazioni; la coppia eccesso e misura sono riconsiderate in altra chiave da Mayröcker, almeno negli abbozzi; l'isolamento non è solo conseguenza esistenziale, ma è anche una scelta ricercata perché necessaria a chi sente la chiamata poetica; l'autismo però non esclude del tutto il rapporto con il mondo esterno e la separazione da persone amate o dalla condizione di gioia provoca profonda sofferenza. Le inevitabili contraddittorietà della vita rappresentate nella poesia, più che esaurirsi in una semplice dicotomia, entrano in costante interazione.

La crisi del soggetto rintracciabile nei frammenti di Hölderlin raggiunge il suo aspetto più radicale nei versi spezzati di Mayröcker: la potenza della lingua, mai messa in discussione dall'autrice, va a discapito del soggetto. La specificità della lettura offerta da Mayröcker, almeno dagli anni Novanta stratificata dalla rielaborazione estetica di alcune osservazioni di Bertaux, risiede nel fatto che la relazione con il poeta ha come fondamento l'interazione di lingua, scrittura e immagine. Hölderlin stesso diventa cifra concreta per il mondo della poesia. L'affinità si basa sulle «immagini di scrittura», un concetto che implica l'intervento della concretezza visiva e il contributo dell'astrazione, realizzati nel procedimento non lineare, il quale assume, specialmente grazie all'uso del montaggio, l'aspetto di un intricato reticolo di sequenze discorsive interrotte e di un impetuoso flusso di immagini. Rimarchevole è inoltre il costante riferimento all'ode, palese sin dai primi rimandi a Hölderlin e nella preferenza espressa per *Wenn aus dem Himmel*. Con l'interpretazione di *Hälfte des Lebens* l'autrice stabilisce infine una presa di distanza: il “silenzio dei muri” non è per forza un termine negativo, ma fa parte del processo creativo. L'ispirazione, anche quella indotta dalla lettura dei grandi autori del passato, garantisce la continuità della poesia, ma nella personale rivisitazione del *poeta vates* in Mayröcker va persa ogni prospettiva di riconoscimento sociale dell'Io, il quale non ha più un piano politico-pedagogico e declina il ruolo di intermediario tanto caratterizzante per la ricezione degli inni tardi di Hölderlin, ma già messo in discussione dal suo stesso più alto rappresentante.

Nei prossimi capitoli cercherò di individuare in *Scardanelli* le «immagini di scrittura» condivise dai due autori e di illustrare se e in che misura gli aspetti sopra elencati siano rilevanti nella raccolta, e se ad essi si affianchino o sovrappongano dei

nuovi elementi determinanti nella relazione in questione. La prima tappa in questa direzione è rappresentata dal capitolo seguente, che cercherà di delineare il fenomeno intertestuale nelle poesie di Mayröcker.

Terzo capitolo

L'intertestualità in letteratura. Hölderlin in *Scardanelli*

La ripresa di testi altrui, dichiarata o celata, è una caratteristica essenziale e imprescindibile della creazione letteraria per Mayröcker, come è emerso anche nel capitolo precedente.

Sono due gli obiettivi di questo capitolo. Il primo è presentare brevemente e in termini generali la valenza assunta dal fenomeno intertestuale in Mayröcker. L'intertestualità per l'autrice non ha soltanto una funzione semantica, ma ha altresì un preciso significato poetologico, del quale sono investiti anche i rimandi ai testi di Hölderlin. Accanto a queste funzioni generali, con il secondo obiettivo mi propongo di individuare le funzioni specifiche dell'intertestualità riferita a Hölderlin. Esse saranno qui preliminarmente definite per fornire una base per una più approfondita e dettagliata descrizione nei capitoli successivi. Uno sguardo d'insieme sulle forme prescelte dall'autrice per la sua pratica intertestuale integra lo spettro di analisi di questa sezione.

I prelievi effettuati dall'autrice e riportati in *Scardanelli* si dividono in citazioni, più o meno variate e più o meno marcate, e allusioni; accanto ad esse non mancano però sparuti ma essenziali riferimenti a un altro modo dell'intertestualità, l'imitazione. Il primo passo per l'identificazione di simili processi compositivi e il riconoscimento del loro contributo alla leggibilità dei testi presi in esame non può prescindere però da una preparazione teorica e terminologica utile a fornire gli strumenti d'indagine. Nelle pagine che seguono condurrò dunque una ricerca del linguaggio più appropriato per descrivere un aspetto caratterizzante del testo di Mayröcker.³⁴⁰

Nella prima parte del capitolo intendo rispondere alle seguenti domande: cos'è l'intertestualità? Come si delinea la relazione tra testi letterari? E come il rapporto tra autore e lettore? In cosa consiste la distinzione tra citazione e allusione? Che ruolo hanno entrambe nell'interpretazione dei testi? E infine cosa comporta la marcatura dei riferimenti?

³⁴⁰ Nelle pagine successive saranno trattate solo alcune delle proposte teoriche avanzate negli anni in merito al fenomeno e ai procedimenti legati all'intertestualità. Dare un'esauritiva ricognizione del dibattito sorto attorno a tale nozione, così stratificata e sempre suscettibile di analisi differenziate, non è infatti scopo del presente lavoro.

1. L'intertestualità nella teoria letteraria

La prima apparizione ufficiale del termine “intertestualità” risale al saggio *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* di Julia Kristeva, pubblicato nel 1967 sulla rivista del gruppo di *Tel Quel* «Critique» e poi accolto in *Sémeiotiké. Recherche pour une sémanalyse*.³⁴¹ La semiologa bulgara conia l'espressione sulla base del concetto di dialogismo di Michael M. Bachtin, come è dichiarato nel titolo dell'articolo, per definire il testo come un dialogo tra più testi. Dal momento della sua introduzione il termine diventa un caposaldo negli studi letterari. Ben diversa sorte spetta invece alla nozione, di cui si hanno nel corso del tempo varie e spesso contrastanti definizioni, le quali però ruotano sostanzialmente attorno al medesimo assunto: il testo entra in relazione con altri testi.

L'interesse per le relazioni tra testi non è ovviamente una prerogativa delle teorie letterarie moderne e/o, che dir si voglia, postmoderne.³⁴² La denominazione relativamente recente, intesa da alcuni illustri studiosi, tra i quali Cesare Segre, come un'«etichetta nuova» per indicare «fatti notissimi»,³⁴³ comporta un modo diverso di intendere e giudicare fenomeni già noti e diffusi sin dall'epoca antica.

La retorica antica distingue le pratiche compositive in base al modello che l'autore intende riprodurre: si parla di *imitatio vitae* se il referente è la realtà e di *imitatio veterum* se il modello è un testo. Al secondo tipo appartengono procedimenti letterari ancora oggi largamente utilizzati, come citazione, allusione, anagramma, parafrasi, montaggio, traduzione e così via. Sottoposti tra Quattrocento e Cinquecento a norme codificate all'insegna del canone dell'imitazione – ad esempio nel caso del petrarchismo –, essi conoscono una parabola discendente quando nel XVIII secolo al rinvio più o meno dichiarato alla tradizione si oppone il valore di originalità, nota per essere l'espressione del genio. Ciononostante il ricorso ad altri testi resta una pratica stabile,

³⁴¹ JULIA KRISTEVA, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in «Critique», XXIII, n. 239, 1967, pp. 438-465; trad. it. *La parola, il dialogo e il romanzo*, in EADEM, *Sémeiotiké. Ricerche per una sémanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 119-143.

³⁴² Sulla legittimità dell'uso del controverso termine “postmoderno” in letteratura si sono confrontati diversi studi, tra i quali vi sono JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979; ANJA SAUPE, *Zur Definition von “Postmoderne”*, in *Literaturkritik und erzählerische Praxis. Deutschsprachige Erzähler der Gegenwart; Tagungsakten des internationalen Symposions University College Dublin, 14. bis 16. Februar 1993*, a cura di Herbert Herzmann, Tübingen, Stauffenburg, 1995, pp. 61-75.

³⁴³ CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 85.

seppur non confessata.³⁴⁴ Allo stesso modo, ma per ragioni e in modi assai differenti, il realismo e le Avanguardie operano a livello *teorico* una rottura nei confronti di una certa imitazione testuale. L'uno esclude ogni rappresentazione della realtà che sia mediata dalla letteratura perché incompatibile con il principio di autenticità;³⁴⁵ le altre, tra le quali il Futurismo italiano rappresenta il caso più emblematico, ripudiano con forza il rapporto con la tradizione, considerata materia morta o per lo meno lontana dalla sensibilità dei nuovi tempi.³⁴⁶

Anche Mayröcker si serve dell'intertestualità prima di tutto per confermare il suo rifiuto verso una riproduzione immediata e fedele della realtà. Inoltre il costante riferimento, anche per tramite di Hölderlin, al patrimonio innico-elegiaco e dell'ode mostra che l'opera di Mayröcker è intrisa di passato letterario, il che implica una solida consapevolezza del sistema letterario preesistente, organizzato non soltanto dalle singole opere che lo costituiscono ma prima di tutto dalla dinamica dei rapporti reciproci.³⁴⁷ In Mayröcker i generi dell'inno, dell'ode e dell'elegia non sono mai riproposti in maniera passiva, bensì sono presentati in una personale rivisitazione. Il rapporto dialettico con tali generi di riferimento si realizza infatti in una trasformazione e talvolta in una deformazione, ma non in una rottura netta come vorrebbe invece il diktat avanguardista. Questa scelta può comunque implicare una pianificata disattesa

³⁴⁴ Per una descrizione diacronica del fenomeno intertestuale si veda tra gli altri FRAUKE BERNDT, LILY TONGER-ERK, *Intertextualität. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt, 2013.

³⁴⁵ Si veda anche MARINA POLACCO, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998, p. 18.

³⁴⁶ L'apprezzamento espressionista nei confronti di Hölderlin non rappresenta, a mio avviso, un'eccezione vera e propria, dato che, come si è già avuto modo di dire nel secondo capitolo, al poeta sono attribuiti caratteri di modernità e, anche se appartenente al passato, egli non è (ancora) considerato membro del canone letterario tedesco. Sulla diffidenza dei movimenti avanguardistici nei confronti della tradizione si veda in particolare ZORAN KRAVAR, *Gattungen*, in *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, cit., pp. 173-180: 178.

³⁴⁷ Il critico letterario e membro del formalismo russo Jurij Tynjanov è il primo a proporre una definizione organica dell'evoluzione del sistema letterario. Tynjanov considera l'opera letteraria come un sistema completo, strutturato e formato in base alla relazione tra differenti elementi interni, tra i quali è identificabile una "dominante", sarebbe a dire un elemento costitutivo che svolge la funzione del sistema e che dunque configura di continuo i restanti aspetti, come può essere il ritmo per la poesia. L'opera interagisce al contempo con elementi simili di altre opere secondo rapporti funzionali instabili e variabili. Da questa correlazione nasce il sistema letterario, la cui funzione dominante, proprio come accade nel sistema minore dell'opera, è definita storicamente dalla preminenza di un gruppo di aspetti letterari e soluzioni retoriche. Secondo Tynjanov, l'evoluzione è rilevabile nel cambiamento dei generi letterari e dello stile in una certa epoca (cfr. JURIJ TYNJANOV, *L'evoluzione letteraria*, in IDEM, *I Formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968, pp. 125-143). Sul rapporto tra generi letterari e intertestualità nella produzione e ricezione letteraria si veda ULRICH SUERBAUM, *Intertextualität und Gattung: Beispielreihen und Hypothesen*, in *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, a cura di Ulrich Broich, Manfred Pfister, Tübingen, Niemeyer, 1985, pp. 58-77.

delle aspettative del pubblico – dell’«orizzonte d’attesa», secondo l’estetica della ricezione di Jaus –³⁴⁸, portato a leggere un testo partendo dalle proprietà solitamente attribuite ai vari generi.

Giacché il sistema dei generi, piuttosto resistente ai cambiamenti, fornisce un supporto per le operazioni interpretative, esso diventa una risorsa nelle mani del singolo autore per la definizione del proprio progetto intertestuale e della relativa ricezione. Nel corso del lavoro tenterò di dimostrare che le rielaborazioni di tipo generico in *Scardanelli*, basate, più che su un vincolo metrico, su una particolare poetica degli affetti e su una rete intertestuale sviluppata sul riferimento alle odi e alle inflessioni inniche ed elegiache di Hölderlin, rivelano altresì un tentativo di “rianimare” la tradizione innico-elegiaca anche e soprattutto mediante la deviazione, la variazione. La personale lettura di Mayröcker si traduce in una compenetrazione ambivalente ed estrema dei generi in questione sulla scia di un’operazione messa in atto da Hölderlin, come già osserva Strigl riguardo alla produzione lirica precedente alla raccolta:

Friederike Mayröckers Affektpoetik der Ambivalenz erfüllt sich idealtypisch im janusköpfigen, elegisch-begeisterten Versgebilde, das Hölderlins “Wechsel der Töne” aufgreift und radikaler noch als dieser die kategoriale Trennung zwischen Hymne und Elegie aufhebt.³⁴⁹

Usare licenza nei confronti del sistema letterario, continuamente riorganizzato e ridefinito nelle nuove attualizzazioni concrete, può essere un modo per far rivivere le opere passate in quelle nuove.³⁵⁰ Sotto questo punto di vista Mayröcker è dunque molto vicina al pensiero di T. S. Eliot, una voce dissonante rispetto agli orientamenti avanguardistici. Nel 1919 in *Tradition and the individual talent*³⁵¹ l’autore sostiene infatti che la grande dedizione alla scrittura deve comprendere la coscienza storica e culturale, un principio estetico fondamentale per lo scrittore maturo, il quale intende creare un’opera d’arte realmente “nuova”, vale a dire un’opera che paradossalmente afferma la propria esistenza individuale ponendosi in relazione, anche di contrasto, con la tradizione. In questo modo è sancita una reciproca dipendenza: l’opera nuova deve

³⁴⁸ HANS ROBERT JAUSS, *Teoria dei generi e letteratura del Medioevo*, in IDEM, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Boringhieri, 1989, pp. 219-256: 222.

³⁴⁹ DANIELA STRIGL, *art. cit.*, p. 70.

³⁵⁰ Cfr. MARINA POLACCO, *op. cit.*, p. 9.

³⁵¹ THOMAS STEARNS ELIOT, *Tradition and the individual talent*, in «Perspecta», XIX, 1982, pp. 36-42.

garantire l'*immortalità* delle opere precedenti per acquistare valore, ma al contempo riesce a influire su di esse retroattivamente. Il senso storico rende uno scrittore sia tradizionale sia cosciente della propria contemporaneità e lo spinge a sentire l'intera letteratura, passata e presente, nella simultaneità, come «unità vivente».³⁵² Nei testi di Mayröcker i predecessori non tornano solo in qualità di esistenza passata, bensì anche nella “presenza” attiva, com'è evidente in affermazioni simili:

Beckett und Brecht, Roland Barthes und Breton, Max Ernst und Jean Paul, Hölderlin, Arno Schmidt, Michaux, Claude Simon und Duras – schon umkreisen, umschweben sie mich in meinem Zimmer, meine Genien, meine Blutsbrüder. Und ich spüre, wie sie mir winken, ihre Geheimnisse zuflüstern, mir, diesem Schwächling, diesem Schweiger, diesem Wetterdichter mit Wandertasche und Distelkopf, diesem Vogelbekümmerner, diesem Fremdling der Welt, mir, dieser fragwürdigen Marginalexistenz. – (GP III 131)

Come precisa Eliot, il poeta va valutato in una rete insieme temporale e atemporale, ponendolo tra i “morti” e in un ordine di reciproca influenza.³⁵³ È in questa prospettiva che si pone anche il presente lavoro. Scegliendosi gli interlocutori del dialogo e in particolare Hölderlin, Mayröcker invita indirettamente lo studioso a considerare la propria opera in un sistema più ampio e dinamico, nell'ottica di un rapporto di scambio attivo in entrambe le direzioni. Se da un lato l'autrice si fa in parte debitrice di Hölderlin, un atto che non va confuso con un'imitazione pedissequa del modello o una sua «monumentalizzazione»³⁵⁴ dall'altro lato il sapiente confronto con il testo originario la pone in una relazione tutt'altro che unilaterale e subalterna, malgrado le simulazioni manifeste anche nella citazione precedente. Si tratta di un dialogo paritario. Ciò diventa chiaro se si pensa che il principio surrealista dei vasi comunicanti, «kommunizierende[] Gefäße», evocati anche in *gegen die Decke des Zeltes dürstend* (GP IV 509), assume in Mayröcker valore programmatico per la definizione della propria scrittura intertestuale.³⁵⁵ La relazione non è organizzata secondo temporalità e gerarchie, ma si

³⁵² Cfr. ivi, p. 39: «I have tried to point out the importance of the relation of the poem to other poems by other authors, and suggested the conception of poetry as a living whole of all poetry that has ever been written».

³⁵³ Cfr. ivi, p. 37.

³⁵⁴ Cfr. INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., p. 97: «Im Band *Scardanelli* scheint Hölderlin zwar allgegenwärtig zu sein, auch hier liegt jedoch keine Monumentalisierung vor».

³⁵⁵ Questa è in effetti un'immagine persistente nella produzione di Mayröcker, come testimoniano alcuni titoli di poesie *wie kommunizierende Gefäße sagst du* (GG 496 sg.), *kommunizierende Röhren*

manifesta nell'equilibrata liquefazione che coinvolge i poeti. Durante l'analisi si avrà dunque l'occasione non solo di interpretare i versi di Mayröcker nella filigrana intertestuale dei rimandi a Hölderlin, andando a cercare i relativi punti di vicinanza e di distacco, ma anche di leggere Hölderlin in una nuova chiave di interpretazione e attualizzazione, quella offerta appunto dalla poetessa contemporanea.

Sia detto per inciso che anche per Hölderlin i poeti sono in *Buonaparte* (StA I, 239) «heilige Gefäße», «sacri vasi» (TII 662), un'espressione che, pur essendo impiegata sia per definire lo stato di vigile ricezione proprio dei poeti, disposti ad ascoltare e interpretare i linguaggi di altre dimensioni sia per invitare l'arte a prendere in considerazione la storia, condivide con l'uso fattone dall'autrice l'idea di una poetica del dialogo.³⁵⁶

Rispetto alla retorica antica, la teoria letteraria del XX secolo riflette sulla relazione tra testi nel suo aspetto globale sotto la nozione di intertestualità. Tuttavia è bene conoscere alcuni antecedenti, utili per inquadrare meglio il discorso sul fenomeno intertestuale in Mayröcker. Le riflessioni di alcuni studiosi dei primi decenni del Novecento, i quali condividono l'idea di fondo che ogni parola è già stata oggetto di realizzazioni precedenti, sono fondamentali per la creazione delle premesse che portano alle diverse teorie intertestuali. Molto prima del contributo di Kristeva in effetti si diffonde un atteggiamento teorico sempre più orientato a spiegare i processi di produzione del senso testuale, poi ribattezzati come pratiche intertestuali. La definizione di intertestualità di Kristeva si fonda principalmente su due di essi: il paragramma e il già menzionato dialogismo.³⁵⁷

Nel primo caso si tratta di una derivazione dello studio triennale (1906-1909) del linguista Ferdinand de Saussure sull'anagramma, un principio compositivo "segreto" secondo il quale le lettere di una parola, di un nome oppure di un gruppo di parole formano una nuova successione fonica dotata di significato senza aggiungere o

(GG 390) e della prosa *Die kommunizierenden Gefäße*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003. Si veda in proposito KONSTANZE FLIEDL, *Je nachdem. Friederike Mayröckers kommunizierende Gefäße*, in *Weiterlesen: Literatur und Wissen*, a cura di Ulrike Bergermann, Elisabeth Strowick, Bielefeld, Transcript, 2007, pp. 213-230.

³⁵⁶ Cfr. il commento di Luigi Reitani a *Buonaparte* (TII 1630).

³⁵⁷ Cfr. ANDREA BERNARDELLI, *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000, pp. 3-25.

tralasciare nessuna lettera.³⁵⁸ La nozione di dialogismo invece è impiegata dal teorico russo Bachtin alla fine degli anni Venti per spiegare un'espressione tipica del romanzo polifonico, ossia di quel testo letterario in cui si verifica la presenza simultanea di più voci in una sola o anche della parola altrui nella propria. Nella forma dialogica ogni voce è portatrice di un diverso punto di vista ideologico e culturale che si riflette sulle forme, dette ideologemi, impiegate dall'autore nel testo, mentre nella costruzione monologica del discorso sono rappresentate l'opinione di un solo individuo e un'unica posizione ideologica. Quando la parola è dialogica, è anche ambivalente, poiché varie soggettività si scontrano all'interno del discorso dello stesso soggetto: maggiore è lo spazio lasciato a opinioni contrastanti nel dialogo senza che una predomini sull'altra, maggiore è il livello di dialogismo.³⁵⁹ Bachtin ritiene il dialogismo, almeno in un primo momento, esclusiva del genere del romanzo. Tuttavia sia Kristeva sia Renate Lachmann³⁶⁰ più tardi estendono il carattere dialogico a ogni tipo di testo, consentendo l'uso di questa categoria d'analisi anche per i componimenti lirici e rendendolo dunque applicabile alle poesie di Mayröcker.

Partendo dai concetti di anagramma e di dialogismo, letteralmente assorbiti e rifunzionalizzati nella formulazione della semiologa, Kristeva definisce lo spazio del testo e il linguaggio poetico come doppi, accentuando da una parte il concetto di scrittura-lettura insito nella modalità riorganizzativa dell'anagramma e dall'altra parte la nozione di ambivalenza del modello dialogico che permette di aprire il testo a un numero illimitato di rimandi, anche a quelli non previsti dall'autore.³⁶¹ Anzi, proprio l'autore nel concetto di scrittura-lettura non è che una funzione testuale: lettura e scrittura sono entrambi modi di produzione e il testo non è un prodotto dell'intenzione dell'autore o un'espressione della sua personalità, bensì si autogenera nella formula del «mosaico di citazioni».³⁶² Al posto dell'intersoggettività di Bachtin entra in scena

³⁵⁸ Una parte degli studi sull'anagramma di Saussure compare per la prima volta nella pubblicazione di JEAN STAROBINSKI, *Les mots sous le mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

³⁵⁹ Bachtin parla della presenza di un "controdiscorso" all'interno della struttura dialogica, un elemento invece assente nel discorso monologico (cfr. MICHAEL M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 255; cfr. anche IDEM, *La parola nel romanzo*, in IDEM, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 67-230).

³⁶⁰ Cfr. RENATE LACHMANN, *Dialogizität und poetische Sprache*, in *Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, vol. I, a cura di Renate Lachmann, München, Fink, 1982, pp. 51-62.

³⁶¹ Cfr. JULIA KRISTEVA, *La parola, il dialogo e il romanzo*, cit., p. 123.

³⁶² Ivi, p. 121.

l'intertestualità, quest'ultima teorizzata, esattamente come il dialogismo dello studioso russo, sulla base di un forte impegno sociale e politico come principio contro qualsiasi gerarchia.

I passi successivi sono la famosa e controversa proclamazione della morte dell'autore³⁶³ da parte di Roland Barthes, collega di Kristeva nella scuola della *nouvelle critique*, e la dichiarazione, sempre del critico e filosofo francese, secondo la quale ogni testo è un intertesto.³⁶⁴ Il carattere universale conferito da questa corrente di pensiero all'intertestualità obbliga a considerare importanti tutti i tipi di riferimenti compresi quelli inconsapevoli, senza consentire una distinzione tra rimandi significativi e rimandi meno rilevanti, il che diminuisce la portata euristica del concetto di intertestualità. Pertanto una definizione così ampia non si dimostra utile all'analisi di *Scardanelli*. D'altro canto la nozione di scrittura-lettura si rivelerà centrale nella comprensione del fenomeno intertestuale in Mayröcker.

Benché Barthes non elabori una propria teoria intertestuale, le metafore da lui coniate offrono un ampliamento del quadro teorico. Risalendo all'etimologia del termine testo, che deriva dal latino *textum* e significa tessuto, trama, struttura o costruzione, egli può definirlo sia come un "tessuto" e una "rete"³⁶⁵ sia come una «camera degli echi»,³⁶⁶ un luogo di riproduzione ripetuta e frammentaria in cui non si possono più nominare un inizio e una fine. Successivamente Deleuze e Guattari scelgono un'altra immagine, quella del "rizoma", preferendo così un riferimento alla sfera vegetale.³⁶⁷ Ad ogni modo le varie metafore sono tutte vicendevolmente correlate dall'idea cardinale di una scrittura non gerarchizzata e non lineare.

³⁶³ Cfr. ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, in IDEM, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, a cura di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, p. 56. Il saggio in francese compare sotto il titolo di *La mort de l'auteur* nel 1968 in *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984. Questa, nota Benedetti, non è che una delle tante reazioni di insofferenza nei confronti di una nozione ormai percepita come problematica, se non opprimente, da più direzioni in ambito teorico e artistico, dietro cui si cela la volontà di riportare in primo piano l'arte. A tal proposito mi limito a ricordare alcuni nomi citati dalla studiosa: dapprima il *New Criticism* americano, Benveniste, Blanchot, e poi Foucault, Derrida, Kristeva e ancora Lacan e Gadamer (cfr. CARLA BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999). Mentre tra gli scrittori, è Mallarmé, secondo Barthes, il primo in Francia che «ha visto e previsto in tutta la sua ampiezza la necessità di sostituire il linguaggio in se stesso a chi sino ad allora sembrava esserne il proprietario, per lui come per noi è il linguaggio a parlare, non l'autore» (ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, cit., p. 52).

³⁶⁴ Cfr. ROLAND BARTHES, *Théorie du texte*, in *Encyclopedia Universalis*, XV, Paris, 1973.

³⁶⁵ Cfr. ROLAND BARTHES, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

³⁶⁶ Cfr. ROLAND BARTHES, *Roland Barthes di Roland Barthes*, a cura di Gianni Celati, Torino, Einaudi, 1980, p. 86.

³⁶⁷ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Rhizome*, Éditions de Minuit, Paris, 1976.

Nella concezione di Barthes il testo diventa uno spazio di risonanza, mentre l'autore, prodotto moderno prepotentemente imposto nell'interpretazione letteraria, non è contemplato se non come lettore di altri testi posti in relazione con il proprio. Il filosofo francese lo rimpiazza con lo *scriptor*, una figura risalente al Medioevo che si limita a copiare quel che è già stato scritto. Di conseguenza le stesse citazioni sono anonime e non più distinguibili dal resto. Per contro Barthes celebra il ruolo del lettore, non più coincidente con l'individuo singolo ma con il "luogo", vero catalizzatore e ordinatore, della molteplicità di culture e di scritture presenti nel testo, da cui dipende l'unità testuale stessa.³⁶⁸ Nel processo di lettura il pubblico non è più un mero fruitore del testo, bensì un produttore. In altri termini, ponendo sullo stesso piano leggibilità e scrivibilità, il critico francese punta a dissolvere il rapporto disgiuntivo tra lettore e scrittore e, eliminato l'ostacolo teorico rappresentato da un approccio biografico, mira a conferire autonomia all'opera rispetto allo scrittore:

Chi parla in questo modo? [...] Non lo sapremo mai, per la semplice ragione che la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine. La scrittura è quel dato neutro composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive.³⁶⁹

Se il soggetto scompare, rimane dunque un testo che è una ripetizione di un "testo generale". Per tutti questi motivi non gioca più nessun ruolo l'intenzionalità o meno di un certo rimando come neppure la coincidenza del repertorio di letture nei due attori tradizionalmente coinvolti nelle operazioni testuali. La dissoluzione del soggetto in una pluralità di scritture insieme alle categorie presentate da Jacques Derrida della "disseminazione" testuale,³⁷⁰ in cui il significato del segno è svincolato dal referente, e della "*différance*",³⁷¹ ossia il rinvio infinito a ciò che è assente, provocano la creazione di uno spazio costituito da connessioni multiple di significato che vanifica ogni

³⁶⁸ Cfr. ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, cit., p. 56: «Un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da culture diverse e che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia o contestazione; esiste però un luogo in cui tale molteplicità si riunisce, e tale luogo non è l'autore, come sinora è stato affermato, bensì il lettore: il lettore è lo spazio in cui si inscrivono, senza che nessuna vada perduta, tutte le citazioni di cui è fatta la scrittura; l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione ... il lettore».

³⁶⁹ Cfr. IDEM, *La morte dell'autore*, cit., p. 51.

³⁷⁰ JACQUES DERRIDA, *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

³⁷¹ JACQUES DERRIDA, *La Différance*, in *Bulletin de la Société française de philosophie*, 62, 1968 e allo stesso tempo in *Théorie d'ensemble*, Paris, Édition du Seuil, 1968.

interpretazione definitiva e univoca del testo. Questi termini sono certamente rilevanti dal punto di vista estetico. Portato all'estremo, tutto ciò comporta però degli effetti talmente radicali da condurre all'inadoperabilità di categorie d'analisi come scrittura e lettura, soggetto e oggetto, estraneo e proprio, scritto e orale.

Per quanto, come si è visto nel caso della coppia scritto-orale e come si vedrà ancora per i restanti termini, simili presupposti teorici offrano importanti spunti riflessivi all'opera di Mayröcker, essi sono problematici da un punto di vista metodologico. Anche la soluzione estrema che annienta il ruolo dell'autore e sminuisce il rapporto tra parola altrui e propria non può essere pertanto adottata nel mio lavoro. L'intenzione autoriale è un parametro irrinunciabile per esporre il piano compositivo di *Scardanelli* e il relativo dialogo intertestuale intrattenuto con Hölderlin. Si può infatti ipotizzare l'esistenza di una personale «memoria poetica» composta da tutte le letture effettuate e scelte in maniera intenzionale per la composizione dell'opera, il che coinvolge sia testi specifici da cui sono tratti particolari temi, motivi ed elementi di tipo retorico e poetico sia i generi letterari presi potenzialmente come punto di riferimento per la definizione formale del proprio testo.³⁷² Nella mia analisi la ricostruzione dell'intenzione autoriale, oltre che usufruire in qualche caso del confronto personale con Mayröcker, sarà saldamente fondata sui rimandi intertestuali presenti nel testo, così come consiglia anche Bernd Schulte-Middelich: «[i]l complesso del significato intenzionale e funzionalmente efficace deve lasciarsi documentare nel testo».³⁷³ In questo senso vale ancora l'interazione tra *intentio auctoris* e *intentio operis*, di cui mi sono avvalsa anche nel primo capitolo, riferendomi a Eco.³⁷⁴ I vantaggi di un simile approccio sono rilevabili nell'individuazione di un ventaglio intertestuale che è ricavato da un procedimento comparativo tra l'opera presa in esame e altri testi in essa rinvenuti e che funge da supporto per l'interpretazione del processo creativo messo in atto dall'autrice per la propria opera.³⁷⁵

³⁷² ANDREA BERNARDELLI, *op. cit.*, p. 45; cfr. MARIA CORTI, *Il binomio intertestualità e fonti: funzioni della storia nel sistema letterario*, in *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, a cura di Alberto Asor Rosa, La Nuova Italia, Firenze, 1995, pp. 115-130: 124 sgg.

³⁷³ BERND SCHULTE-MIDDELICH, *Funktionen intertextueller Textkonstitution*, in *Intertextualität*, cit., pp. 197-242: 214: «Intendierte und funktional wirksame Sinnkomplexion muß sich im Text nachweisen lassen».

³⁷⁴ Cfr. UMBERTO ECO, *I limiti dell'interpretazione*, cit., pp. 22-25.

³⁷⁵ Si veda anche MARIA CORTI, *op. cit.*, pp. 124 sgg.

Dal canto suo Harold Bloom³⁷⁶ postula una teoria intertestuale fondata sulla drammatica e produttiva relazione dialettica tra figure autoriali. L'idea della lotta intrapresa dall'autore impegnato a distinguersi dai suoi predecessori nella composizione della propria opera non sarà da me presa in considerazione. Alla teoria dell'"ansia da influenza"³⁷⁷ e alla sentenza poststrutturalista sulla scomparsa del soggetto si aggiunge la tesi del "desiderio dell'influenza" esposta nel recente studio di Uta Degner e Elisabetta Mengaldo.³⁷⁸ Essa si basa sull'assunto che molte poesie del XX e del XXI secolo contengono un'intertestualità "enfatica", la quale, rivolgendosi a precisi modelli letterari del passato allo scopo di esaltare il valore poetico dell'opera in cui essa è manifesta, rivela la programmatica intenzione di chi scrive di superare una rappresentazione dell'autore motivata dall'opposizione tra epigono della tradizione e iniziatore di un nuovo corso. Questa visione dunque sembra rafforzare le considerazioni di Eliot sull'importanza di valutare un'opera non tanto sul grado di originalità quanto sulla capacità del poeta di affermare il proprio "talento individuale" attraverso il riferimento alla tradizione,³⁷⁹ e trova corrispondenze anche nel programma generativo scelto da Mayröcker e realizzato in un'intensa, quasi esasperata, intertestualità.

Tornando alla concezione teorica più estensiva di Kristeva, per il suo carattere dinamico il concetto di intertestualità della semiologa è molto affine al pensiero di Eliot, L'accento è posto sia sull'incontro di testi che si verifica in qualsiasi testo e dunque sulle relazioni essenziali per il processo costitutivo del nuovo testo sia sul processo trasformativo del materiale passato da un testo a un altro, secondo il quale «ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo».³⁸⁰ Proprio quando è rielaborata nel nuovo contesto, la parola altrui si rigenera e diviene propria. Queste sono le qualità che la distinguono dal più vecchio concetto di studio delle fonti, il quale invece pone in primo piano la quantità di materiale che è prelevato da un pre-testo e che viene inquadrato funzionalmente come un fondo inerte. La prospettiva offerta dall'intertestualità si rivela dunque più adatta alla descrizione dei fenomeni prescelti in *Scardanelli*; ciò non comporta ad ogni modo la

³⁷⁶ HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ UTA DEGNER, ELISABETTA MENGALDO, *Der Dichter und sein Schatten. Emphatische Intertextualität in der modernen Lyrik*, Paderborn, Fink, 2014.

³⁷⁹ Cfr. THOMAS STEARNS ELIOT, *art. cit.*, p. 37.

³⁸⁰ JULIA KRISTEVA, *La parola, il dialogo e il romanzo*, cit., p. 121.

rinuncia all'uso della parola "fonte", che impiegherò però con un'accezione opposta a quella che la intende come materiale passivo. Nel corso del presente lavoro sarà possibile notare come Mayröcker impieghi la propria creatività per trasformare il materiale fornito da Hölderlin secondo una personale interpretazione e un preciso progetto poetico, il quale prevede una relazione costante con la tradizione. In questo senso il disegno intertestuale in *Scardanelli* traduce una cosciente intenzione interpretativa dell'opera di Hölderlin che, come ho già sottolineato, avrà un ruolo fondamentale in sede di analisi e che sarà considerata sullo sfondo del contesto più ampio della tradizione.

A differenza di Eliot Kristeva comprende nella propria definizione ogni tipo di testo, un concetto con il quale la semiologa designa qualsiasi sistema semiotico, che riguardi immagini, gesti, suoni, e ogni ordine sociale.³⁸¹ Ai fini del mio lavoro la definizione di (inter)testo data da Kristeva è di fin troppa ampia portata e ritengo dunque opportuno optare per una definizione più restrittiva di intertestualità ma non così riduttiva da rischiare di trasformarsi in una "nuova etichetta" per il tradizionale studio delle fonti, così come potrebbe accadere qualora si seguisse fedelmente il metodo promosso dall'approccio ermeneutico e strutturalista. Per questa corrente infatti il termine intertestualità va riservato esclusivamente alle relazioni dirette tra singoli testi, limitandosi dunque alla mera ricerca degli indizi che riportano all'origine³⁸² e tralasciando lo studio dell'integrazione dei vari rimandi, dei processi trasformativi e delle funzioni. Tuttavia essa ha il merito di indirizzare l'analisi verso un'applicazione

³⁸¹ Per andare contro una banalizzazione del concetto di intertestualità, Kristeva sostituisce il vecchio termine con il nuovo "trasposizione", il quale riporta l'attenzione sul passaggio da un sistema di segni a un altro senza implicare la presenza esplicita di rimandi intertestuali all'interno di un testo e quindi invalidando di partenza la ricerca delle fonti. In tal modo l'interazione non esclude nessuna tipologia di segno (cfr. JULIA KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Venezia, Marsilio, 1979).

³⁸² Si veda in particolare lo studio di KLAUS W. HEMPFER, *Überlegungen zu einem Gültigkeitskriterium für Interpretationen und ein komplexer Fall: Die italienische Ritterepik der Renaissance*, in *Interpretation: Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*, a cura di Klaus W. Hempfer, Gerhard Regn, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 1-31. Nella critica italiana una posizione simile è quella di Segre, il quale ha proposto la distinzione tra intertestualità e interdiscorsività, quest'ultima derivata dalla pluridiscorsività di Bachtin e riferita al più ampio contesto discorsivo e culturale (cfr. CESARE SEGRE, *Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo Di Girolamo, Ivano Paccagnella, Sellerio, Palermo, 1982, pp. 15-28).

più concreta, stimolando lo studio delle specifiche forme intertestuali del testo letterario, come citazione, allusione, parodia.³⁸³

A questo punto è essenziale la distinzione tra intertestualità intenzionale e non intenzionale così come, sulla scorta della classificazione proposta da Charles Grivel, tra forme intenzionali, come la citazione, la parodia, e forme non intenzionali, come ad esempio il cliché e lo stereotipo.³⁸⁴ Com'è facile intuire, a differenza dei Poststrutturalisti, i teorici di orientamento ermeneutico preferiscono le prime. Ulteriore distinguo va fatto poi tra intratestualità, la relazione tra testi dello stesso autore, e intertestualità, ovvero il rapporto di un testo con testi di altri autori.³⁸⁵ Nonostante sia bene tenere in considerazione la pregnanza intratestuale dell'opera di Mayröcker, il vero oggetto di studio del presente lavoro è orientato ai riferimenti ai testi di Hölderlin.

Alla ricostruzione tipologica dei rapporti tra testi lavora Gérard Genette, il quale in *Palinsemstes: La littérature au second degré*³⁸⁶ pubblica una tassonomia fondata su numerosi esempi e ancorata all'evoluzione storica dei generi letterari tratta dalla lezione del formalismo russo.³⁸⁷ Attraverso la metafora del palinsesto infatti Genette pone in primo piano il carattere temporale delle relazioni: come il palinsesto, in origine una pergamena su cui a un testo precedente ancora leggibile se ne sovrappone uno nuovo, ogni testo porta le tracce degli antecedenti. Si vede dunque confermata l'idea generale di intertestualità in letteratura, secondo cui ogni scrittura letteraria è sempre ri-scrittura. Genette raccoglie sotto il concetto più generale di transtestualità, vale a dire della «trascendenza testuale del testo»,³⁸⁸ cinque categorie. Nel mio lavoro non farò ricorso a

³⁸³ Si vedano ad esempio i contributi di LAURENT JENNY, *La stratégie de la forme*, e LUCIEN DALLENBACH, *Intertexte et autotexte*, confluiti entrambi nel numero monografico *Intertextualités* della rivista «Poétique», 27, 1976, rispettivamente pp. 257-281 e pp. 282-296.

³⁸⁴ Cfr. CHARLES GRIVEL, *Thèses préparatoires sur les intertextes*, in *Dialogizität*, cit. pp. 237-249.

³⁸⁵ Cfr. ULRICH BROICH, *Zur Einzeltextreferenz*, in *Intertextualität*, cit., pp. 48-52: 49.

³⁸⁶ GÉRARD GENETTE, *Palinsemstes. La littérature au second degré*, Paris, Édition du Seuil, 1982; trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

³⁸⁷ Cfr. ANDREA BERNARDELLI, *op. cit.*, p. 20.

³⁸⁸ GÉRARD GENETTE, *Palinsesti*, cit., p. 3. Nella tassonomia di Genette una prima distinzione è data tra la relazione di intertestualità, in cui si verifica la compresenza tra testi nella forma definita e tangibile della citazione o della più implicita allusione, e la relazione ipertestuale, che designa in un ipertesto, ossia un testo posteriore derivato da uno anteriore detto ipotesto, tutte le forme di trasformazione diretta, da uno specifico ipotesto all'ipertesto, e di imitazione o trasformazione indiretta, data dalla mediazione di un modello astratto di genere o di stile. Alla prima appartengono ad esempio la parodia e il travestimento e alla seconda il pastiche e la caricatura. In *Palinsesti* Genette si dedica per l'appunto all'ipertestualità. Nella categoria della paratestualità un paratesto, una sorta di cornice al testo costituita da titolo, prefazione, postfazione, note, epigrafe, ecc., è messo in relazione con il testo letterario. La quarta dimensione, la metatestualità, si realizza nella relazione tra commento e testo, il quale diventa dunque oggetto di interpretazione. Il metatesto riporta il contenuto del testo, ma non necessariamente l'aspetto

questa pur notevole classificazione, preferendo il modello concorrente proposto da Broich e Pfister, a cui è dedicato il prossimo paragrafo. Tuttavia la prospettiva generale, favorita da Genette, incentrata sulle relazioni tra un particolare testo e le diverse tipologie di genere sarà sempre tenuta presente.

1. 1 Il modello Broich-Pfister

Le varie teorizzazioni fin qui descritte, tra le principali nel panorama intertestuale, danno un'idea della complessità del concetto di intertestualità. È facile capire come la versatilità di impiego del termine possa generare confusione. Il modello proposto da Ulrich Broich e Manfred Pfister in *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*³⁸⁹ non pone di certo termine al decennale dibattito esistente intorno alla questione intertestuale, ma ha ad ogni modo il pregio di accogliere ed elaborare gli impulsi provenienti dalle diverse direzioni in una sistematizzazione dettagliata per un impiego efficace in sede di analisi.

Broich e Pfister condividono con Genette l'intento di sviluppare una tassonomia applicabile all'analisi letteraria. Tuttavia la teoria dei due studiosi tedeschi, fondata sulla differenziazione storica e tipologica delle forme e delle funzioni intertestuali, dà particolare rilievo ad aspetti invece tralasciati da Genette, come ad esempio alla marcatura dei rimandi, fondamentale per descrivere il fenomeno in Mayröcker. Contro il soggetto decentrato della concezione estensiva inaugurata da Kristeva essi consolidano la distinzione tra autore e testo così come tra autore e lettore, dando importanza a ciascuno di questi termini. L'intenzione autoriale diventa un criterio fondamentale per rintracciare i pre-testi, ossia quei testi ai quali l'autore si riferisce in modo consapevole, intenzionale e puntuale e che si augura siano riconosciuti e impiegati dal lettore per individuare nuovi livelli di significato e attivare processi riflessivi.³⁹⁰ La definizione di pre-testo, la quale, così come in effetti implica il prefisso, si basa su una relazione diacronica tra testi – criterio importante per la presente analisi che intende descrivere il rapporto di Mayröcker con la tradizione –, non deve tuttavia

formale. E infine l'architestualità unisce le relazioni tra singolo testo e i vari generi, retorico, stilistico, discorsivo che sono spesso considerati in riferimento ai generi letterari (cfr. ivi, pp. 3-9).

³⁸⁹ ULRICH BROICH, MANFRED PFISTER, *Intertextualität*, cit.

³⁹⁰ Cfr. MANFRED PFISTER, *Konzepte der Intertextualität*, in *Intertextualität*, cit., pp. 1-30: 23.

esaurirsi in una mera riduzione del valore estetico del “pre-testo” a semplice testo citato nel nuovo testo. Nel mio lavoro essa va intesa anche in un senso più ampio, ovvero nella già citata relazione sincronica tra testi a livello formale e tematico.³⁹¹ L’analisi dunque deve tentare di scoprire corrispondenze e discordanze formali tra pre-testo e testo, nonché ulteriori strati di significato più o meno nascosti nel testo di Mayröcker e creati grazie all’interazione con il potenziale formale e semantico del pre-testo.

Allo scopo di descrivere il fenomeno intertestuale, Broich e Pfister elaborano un modello a sfere concentriche capace di misurare l’intensità intertestuale per gradi: al centro del sistema si trova la forma di intertestualità più intensa e densa, mentre i cerchi più esterni indicano un grado via via minore di intertestualità. Per stabilire e interpretare il grado di intensità è reso disponibile un insieme di parametri, divisi in due classi: una ha natura qualitativa, l’altra invece quantitativa.³⁹² Alla prima classe appartengono sei criteri, ritenuti nella scala i più determinanti per l’analisi.

Per definire la referenzialità, il primo criterio, Pfister ricorre alla differenza tra le parole inglesi “use” e “mention” o “refer to”: vi sono testi che semplicemente “usano” un testo e altri che vi si “riferiscono”. L’intensità intertestuale per referenzialità si realizza dunque nel riferimento evidente a un altro testo. Quanto più il carattere citazionale di un’espressione è messo in rilievo, per cui il testo posteriore diventa metatesto dell’anteriore per descrivere una connessione o una presa di distanza, tanto maggiore è il grado di intensità. All’estremo opposto si trova invece la semplice ripresa o l’utilizzo del pre-testo in forma di citazione perfettamente integrata nel nuovo testo.

Si può misurare l’intensità anche in base alla comunicatività presente nella relazione tra autore e lettore. Quanto più un rimando intertestuale ha valore comunicativo tanto più aumenta il grado di intertestualità. Con questo secondo criterio si deve osservare se il rimando è frutto di una scelta intenzionale dell’autore e se è reso manifesto con particolari segni, affinché sia rilevato e inteso come intenzionale da parte del lettore. Tra gli esempi che rappresentano un minore grado di intertestualità vi sono il plagio, in cui l’autore tenta di occultare al lettore il riferimento ad un altro testo, e ancora le reminiscenze, ossia riferimenti di cui l’autore non è consapevole.

³⁹¹ Cfr. JÖRG HELBIG, *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg, Winter, 1996, p. 78.

³⁹² Cfr. MANFRED PFISTER, *Konzepte der Intertextualität*, cit., in particolare pp. 26-30.

L'autoriflessività provoca un aumento dell'intensità intertestuale nel momento in cui il testo stesso si rende oggetto di riflessione. Ciò significa che l'intertestualità, oltre ad essere marcata, è anche tematizzata, in modo implicito o esplicito. In base a questo terzo criterio, il gradino più alto è conferito in generale alla letteratura moderna e a quella postmoderna, la cui acuta consapevolezza del fenomeno è ritenuta dai due studiosi la cifra caratterizzante.

Secondo il criterio della strutturalità, il più alto livello di intertestualità è rilevabile nella maggiore integrazione sintagmatica di un pre-testo nel testo, ossia quando la composizione strutturale di un testo si basa su un altro testo, come accade ad esempio nella relazione tra l'*Ulisses* di Joyce e l'*Odissea* di Omero o tra l'*Eneide* di Virgilio e la struttura dell'epica di Omero. Al contrario, una citazione puntuale è intertestualmente meno intensa.

La selettività, quinto criterio, implica la selezione di un elemento del pre-testo e il relativo risalto dato nel nuovo testo. In questo caso è decisivo il grado di astrazione: ad esempio una citazione puntuale e marcata di un verso dell'*Amleto* di Shakespeare è più pregnante rispetto a un'allusione o alla semplice menzione del nome del protagonista. Allo stesso modo è più intensa l'intertestualità presente nel riferimento a un preciso pre-testo rispetto a quella presente nel richiamo al codice normativo e convenzionale di un genere o ancora a determinati topoi e miti. Più il riferimento intertestuale è intenso, più esso assume la forma e la funzione di una sineddoche: in una breve citazione si coinvolge l'intero pre-testo nel nuovo contesto.

L'ultimo parametro riprende la nozione di dialogicità di Bachtin e consente di rilevare la tensione a livello ideologico e semantico nel dialogo tra testo e pre-testo. Ovviamente maggiore è la presa di distanza, che può andare da una critica a una totale negazione del testo anteriore, maggiore è l'intensità intertestuale. Questo è il caso della parodia.

Per diverse ragioni, come paradigmi intertestuali di massima intensità Broich e Pfister citano il testo parodico e, tra i signoli testi, *The Waste Land*. In entrambi i pre-testi o le tipologie di discorso non sono solo usati, bensì sono oggetto di una relazione referenziale; ai rimandi, essendo intenzionali e marcati, è dato particolare rilievo dal punto di vista comunicativo; è riconoscibile il carattere di metatesto, poiché vi è una problematizzazione più o meno esplicita dell'intertestualità; i pre-testi sono dei veri e

propri modelli strutturali; i rimandi sono pregnanti e puntuali. Infine entrambi gli esempi citati si fanno strumenti con cui l'autore stabilisce in maniera dialogica una differenza con i testi altrui, ironizza e relativizza il sistema di riferimento.

La classe quantitativa è costituita invece da un lato dalla frequenza e dalla densità dei rimandi, ovvero dalla loro quantità, dall'altro lato dalla consistenza numerica dei pre-testi. *The Waste Land* fornisce l'esempio migliore anche per illustrare questi ultimi criteri: gli ultimi nove versi del testo sono costituiti da un *collage* di citazioni in cinque lingue e rimandano almeno a otto testi differenti.

I due teorici individuano inoltre due settori intertestuali, i cui confini sono in realtà molto fluidi. Il primo settore è dato dalla referenza singola, che coinvolge i casi in cui un testo si riferisce a un pre-testo determinato e individuale oppure a diversi pre-testi più o meno dominanti nel testo.³⁹³ Il secondo corrisponde alla referenza di sistema, la quale contiene tre classi che accolgono rispettivamente i rimandi di un testo ai modi di scrittura letteraria, ovvero allo stile, e alle convenzioni dei generi letterari,³⁹⁴ i rimandi a miti, archetipi³⁹⁵ e infine i rimandi alle tipologie di discorsi, come ad esempio al discorso religioso, scientifico, filosofico e politico.³⁹⁶ Tra queste classi, i sistemi discorsivi si situano nella periferia dell'intertestualità, secondo i criteri di selettività e referenzialità.³⁹⁷ Come è evidente, una tale ripartizione mette intenzionalmente in relazione la nozione restrittiva con quella più ampia e si ricollega alla pluridiscorsività di Bachtin.

Ritengo i parametri appena esposti un valido punto di appoggio per l'analisi intertestuale e l'interpretazione di *Scardanelli*, poiché consentono di descrivere il fenomeno in maniera approfondita. Tuttavia, come suggeriscono gli stessi Broich e Pfister, essi non possono e non devono essere applicati rigidamente secondo un rigoroso approccio positivista. Il modello aiuta a inquadrare meglio l'interazione di categorie come testo e discorsi, autore, intenzionalità, lettore e capacità ricettiva, e nella mia tesi

³⁹³ Cfr. ULRICH BROICH, *Zur Einzeltextreferenz*, cit., p. 48 e p. 50.

³⁹⁴ Cfr. MANFRED PFISTER, *Zur Systemreferenz*, in *Intertextualität*, cit., pp. 52-57: 55.

³⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 56: «Der Mythos ist ja an sich schon ein intertextuelles Phänomen, da seine Urgestalt, wie sie in Riten und mündlichen Erzähltraditionen lebte, uns überhaupt nur noch aus dem Variantenspiel späterer schriftlicher Fassungen rekonstruierbar ist, und ebenso ist auch ein Archetypus nur als gemeinsame Matrix mehrerer Mythen erschließbar».

³⁹⁶ Cfr. *ivi*, p. 54.

³⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 53.

esso sarà impiegato più come uno strumento utile all'orientamento che come una ricetta da seguire alla lettera.

2. Citazione e allusione

Finora si è osservato il fenomeno intertestuale su un piano generale e teorico; a questo punto è fondamentale descriverne le forme specifiche. Sotto il nome di intertestualità è possibile distinguere diversi modi letterari di ripresa di un pre-testo. Tra questi, la citazione e l'allusione sono di particolare interesse per il mio lavoro, dato che Mayröcker ne fa un uso regolare in riferimento a Hölderlin e in generale nella sua pratica intertestuale.

Una definitiva e condivisa distinzione tra i due dispositivi in questione non è ancora stata formulata dalla critica.³⁹⁸ In generale allusione letteraria e citazione appartengono alla più ampia classe dei procedimenti di ripetizione discorsivo-testuale, come lo sono anche particolari figure e stereotipi letterari. Secondo una definizione restrittiva, la citazione è riconoscibile per il suo carattere puntuale ed esplicito conferitole da due fattori: la «*letterarietà*» e «l'*isolabilità* o *separatezza* del testo citato»³⁹⁹ realizzata mediante l'uso di alcuni segni grafici, come le virgolette e il corsivo. L'allusione letteraria invece si distingue per la mancanza di queste due condizioni, una qualità che comporta dunque l'integrazione del prelievo intertestuale nel nuovo testo e una maggiore libertà di variazione formale e contenutistica.

I confini della citazione sono stati ristretti o relativizzati in base all'occorrenza. Se la maggioranza degli studiosi la circoscrive alla ripetizione letterale dell'originale, altri la estendono alla restituzione del contenuto nel suo complesso.⁴⁰⁰ La definizione di citazione quale figura precisa e inequivocabilmente segnalata non è utilizzabile per illustrare in modo esaustivo la prassi intertestuale di Mayröcker, specialmente in *Scardanelli*. Non di rado infatti l'autrice cita Hölderlin senza usare particolari indicatori testuali o senza seguire una ripetizione letterale nelle citazioni marcate. Allo stesso

³⁹⁸ In questa sede mi limito a riproporre solo alcune delle posizioni principali all'interno del dibattito.

³⁹⁹ ANDREA BERNARDELLI, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁰⁰ Cfr. JEAN WEISGERBER, *The use of Quotation in Recent Literature*, in «Comparative Literature», XXII, 1970, pp. 36-45.

modo la concezione più estensiva non è utile allo scopo di questo lavoro, mentre il punto di vista di Herman Meyer, che si colloca in una posizione intermedia, è sicuramente il più funzionale:

Wir halten uns somit an die wortlautliche Anführung. Diese braucht nicht wörtlich genau zu sein; sie kann, aus welchen Gründen auch immer, mehr oder weniger stark vom Originaltext abweichen, und es wird sich zeigen, daß diese Gründe oft recht interessant sind. Der springende Punkt bei unserer Abgrenzung ist aber der, daß nicht bloß der Inhalt, sondern auch und vor allem der Wortlaut von literarischen Stellen gemeint und bis zu einem gewissen Grade getreu wiedergegeben ist.⁴⁰¹

Meyer dunque ammette una riproduzione più o meno letterale dell'originale, ma non necessariamente fedele *in toto*. In questo modo è consentita qualche deviazione formale rispetto al testo citato, senza tuttavia rischiare di sconfinare nella parafrasi.

Si può fare una prima classificazione della citazione in base alla posizione da essa occupata:

C'è anzitutto la citazione giudiziaria, con la quale ha inizio la storia della parola come termine tecnico e che è anche l'archetipo semantico delle sue successive applicazioni in campi diversi: la citazione a margine come glossa o come corredo di *auctoritates* o rinvio a luoghi paralleli o fonti, che nasce esterna al testo, ma che può essere poi ad esso integrata nelle vicende della sua trasmissione; la citazione in nota, come indicazione di altro titolo o anche riproduzione di parti di altro testo; la bibliografia, o citazione ordinata di titoli che si riferiscono all'oggetto del discorso; la citazione in epigrafe ecc.; infine, la citazione nel corpo del testo, segnalata graficamente, tra virgolette, o affidata al riconoscimento del lettore, ma comunque riconoscibile come tale.⁴⁰²

In *Scardanelli* sono presenti le citazioni in epigrafe e all'interno del testo. Per una seconda classificazione si parte invece dal concetto di funzione. Stefan Morawski⁴⁰³ individua a tal riguardo quattro tipologie: la citazione con funzione di richiamo all'autorità sostiene o sostituisce la concezione dell'autore citante e rivela un atteggiamento conservatore nei confronti della tradizione; con quella erudita l'autore

⁴⁰¹ HERMAN MEYER, *Einleitung*, in IDEM, *Das Zitat in der Erzählkunst zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart, Metzler, 1967², pp. 9-27: 15.

⁴⁰² ANGELO JACOMUZZI, *Problemi dell'interestualità*, in *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, a cura di Stefano Agosti, Andrea Marino, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 49-66: 50.

⁴⁰³ Cfr. STEFAN MORAWSKI, *The Basic Functions of Quotation*, in *Sign Language Culture*, a cura di Algirdas Julien Greimas, Roman Jakobson, The Hague, Mouton, 1970, pp. 690-705.

riassume in poche parole e presenta le idee principali di uno o più autori; la citazione con funzione di amplificazione o di stimolo serve da rinforzo che consolida il pensiero di chi cita o da spunto per sviluppare un personale punto di vista su un determinato tema. Infine con la funzione ornamentale la citazione diventa spesso digressione o riempitivo con cui l'autore citante esprime il proprio bagaglio culturale, filosofico-letterario e così via. Essa implica una rinuncia alla conformità sia col nuovo contesto sia con le intenzioni originarie. Angelo Marchese attribuisce alla citazione una quinta funzione, quella critico-parodica, secondo cui una citazione letterale all'interno del nuovo testo viene mascherata, ovvero non viene marcata, con l'intento di rovesciare o negare il punto di vista originario.⁴⁰⁴ In questo capitolo si avrà modo di verificare quali tra queste funzioni siano ascrivibili alle citazioni riferite a Hölderlin in *Scardanelli*.

Un'ultima importante funzione riguarda il rapporto della tecnica intertestuale con la memoria. In Italia uno dei primi a confrontarsi con i procedimenti letterari della citazione e dell'allusione letteraria è Giorgio Pasquali nel 1942, il quale fornisce il punto di partenza per la pregevole e più tarda trattazione sistematica di Gian Biagio Conte.⁴⁰⁵ Già dal titolo, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, emerge il chiaro intento dello studioso di definire entrambi i dispositivi formali e retorici come strumenti con i quali poter trasmettere e rinvigorire la tradizione e il sistema letterario. Anche in ambito tedesco alla memoria è conferito un ruolo essenziale per definire la pratica citazionale. Bettine Menke ad esempio sottolinea la funzione mnemonica della citazione, per cui essa diventa una modalità della trasmissione, una forma che richiama il passato per renderlo presente in un nuovo contesto e che può dunque valere quale modello per il ricordo.⁴⁰⁶ Questo è un aspetto centrale della citazione e in generale dell'intertestualità in Mayröcker che sarà approfondito più avanti.

2. 1 Marcatura intertestuale

Il termine marcatura designa quegli indicatori discorsivi intenzionalmente

⁴⁰⁴ Cfr. ANGELO MARCHESE, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1991, p. 48.

⁴⁰⁵ Cfr. GIORGIO PASQUALI, *Arte allusiva*, in IDEM, *Pagine stravaganti*, vol. II, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 275-282; GIAN BIAGIO CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi, 1974.

⁴⁰⁶ Cfr. BETTINE MENKE, *Zitat*, in *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, a cura di Nicolas Pethe, Jens Ruchart, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2001, pp. 675 sg.

disseminati nel testo dall'autore per guidare l'interpretazione del lettore nel segno dell'intertestualità. Questi segnali però non sono soltanto il prodotto di un calcolo autoriale, secondo cui è prevista la partecipazione del lettore nell'identificazione della citazione, la quale diventa dunque premessa e principio fondamentale per l'interpretazione del testo.⁴⁰⁷ Il variare delle modalità di demarcazione insieme all'assenza di qualsiasi segno di localizzazione del riferimento intertestuale indica altresì un preciso "atteggiamento" poetologico nei confronti del pre-testo e una riflessione sul rapporto con la tradizione, che va al di là del semplice gioco intertestuale.

Vi sono diverse tipologie di marcatura: si va dalle forme più esplicite, come l'inserimento di virgolette e di dati bibliografici, doppi punti, particolarità tipografiche quali il corsivo, il maiuscolo, sino alle forme implicite, ad esempio il cambio di lingua, di tempo o di modo, l'enfasi conferita da una particolare posizione nel testo e infine il contrasto, le analogie con il pre-testo e le ripetizioni a livello strutturale e stilistico.⁴⁰⁸ Naturalmente la marcatura, presente a vari livelli, tra i quali quello fonologico, sintattico, lessicale, e in diversi gradi nei testi, non è una tecnica letteraria diacronicamente stabile, ma è soggetta a variazione in base alle diverse epoche.⁴⁰⁹ Nella seconda parte del capitolo saranno presentati i dispositivi intertestuali privilegiati da Mayröcker in *Scardanelli*.

Ziva Ben-Porat e Carmela Perri applicano la nozione di marcatura anche all'allusione letteraria. Entrambe fanno appello all'esistenza di *markers* nel testo, degli indizi testuali come parole, concetti, espressioni, che, qualora siano individuati dal lettore, consentirebbero di attivare la presenza simultanea di un altro testo.⁴¹⁰ In particolare Perri introduce alcuni concetti, quali «proper naming», ovvero «menzione precisa», «definite description», «descrizione definita», e «quotation», «citazione»,⁴¹¹ che appaiono in realtà piuttosto problematici.

⁴⁰⁷ Cfr. ANGELO JACOMUZZI, *Problemi dell'intertestualità*, cit., p. 52.

⁴⁰⁸ Cfr. WILHELM FÜGER, *Intertextualia Orwelliana*, in «Poetica», XXI, 1989, pp. 179-200: 182; GERDA HÄBLER, *Texte im Text. Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem*, in *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*, a cura di Gerda Häbler, Münster, Nodus, 1997, pp. 11-58: 39. Si veda anche JÖRG HELBIG, *Intertextualität und Markierung*, cit.

⁴⁰⁹ Cfr. ULRICH BROICH, *Formen der Markierung von Intertextualität*, in *Intertextualität*, cit., pp. 31-47: 46.

⁴¹⁰ Cfr. ZIVA BEN-PORAT, *The Poetics of Literary Allusion*, in «PTL: A journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature», I, 1978, pp. 105-128; CARMELA PERRI, *On Alluding*, in «Poetics», VII, 1978, pp. 289-307.

⁴¹¹ Ivi, p. 295.

Per ovviare alla vaghezza concettuale che simili definizioni veicolano, preferisco usufruire, nel caso della citazione, della terminologia proposta da Meyer, più convincente e applicabile all'analisi di *Scardanelli*. Egli distingue tra *citazione diretta*, quella impiegata in maniera evidente e quindi marcata, *criptocitazione* e *prestito nascosto*. Con la criptocitazione l'autore desidera che il riferimento nascosto sia scoperto dal lettore, poiché solo per suo tramite chi legge raggiunge un livello superiore di comprensione testuale. Essa dunque si distingue dalla citazione diretta soltanto per una differenza graduale. Tra la criptocitazione e il prestito nascosto, che non rappresenta un vantaggio per la comprensione del senso testuale e non ha alcun valore estetico ma comporta solo una soddisfazione dal punto di vista filologico, sussiste invece una differenza categoriale.⁴¹²

Limitereò pertanto l'uso del termine allusione alle riprese di contenuto, realizzate mediante la condivisione con il pre-testo di una parola essenziale e significativa, di un'idea ripresentata sotto forma di parafrasi e sinonimi o espressa mediante altri elementi riferiti a particolari eventi descritti nel pre-testo.⁴¹³ Naturalmente si dovrà stabilire di volta in volta nel corso dell'analisi quando una singola parola sia da attribuire alla citazione e quando all'allusione.

Come si è visto, dovendo individuare ciò che conferisce lo specifico status di allusione e citazione a un riferimento intertestuale, si rinvia in genere al suo uso volontario da parte dell'autore; in caso contrario si parla invece di reminiscenza, la quale, essendo inconsapevole, non apporta alcun valore aggiunto all'analisi intertestuale.

Citazione e allusione coinvolgono in maniera differente autore e lettore. Entrambe possono contribuire all'ampliamento semantico del testo citante. La seconda però, dato il suo aspetto altamente mimetico, si caratterizza per un maggiore coinvolgimento del lettore, tanto che la sua funzione è attivata proprio durante il processo di ricezione. Tuttavia solo il lettore competente, che risponde alla sollecitazione allusiva, comprende il riferimento intenzionalmente nascosto dall'autore. Pertanto l'elemento allusivo ha principalmente un carattere potenziale e per il suo riconoscimento è richiesta una condivisione del repertorio storico-letterario tra le due parti. Quanto detto vale

⁴¹² Cfr. HERMAN MEYER, *op. cit.*, pp. 12-14.

⁴¹³ Per l'allusione mi rifaccio solo in parte alla definizione elaborata da WESTON W. FIELDS, *Sodoma and Gomorrah. History and Motif in Biblical Narrative*, Sheffield, Academic Press, 1997, pp. 155-156.

naturalmente in diversa misura anche per la nozione di criptocitazione di Meyer. Se con l'allusione letteraria si pone l'accento sull'accordo tra autore e lettore, la citazione mette in relazione principalmente autore citante e autore citato. Essa è, come dice Bice Mortara Garavelli, un'"appropriazione debita".⁴¹⁴ Nel passaggio di testimone da penna a penna chi cita compie in parte un atto di deresponsabilizzazione, poiché si appella alle parole e all'autorità altrui, ma al contempo risponde della veridicità formale di quel che ha copiato. Se in qualche modo la citazione è ancora riconoscibile, si crea allora uno stato di «tensione tra assimilazione e dissimilazione»,⁴¹⁵ in cui il nuovo lascia intravedere il vecchio. L'insolubile paradosso tra vicinanza e distanza del testo al pre-testo, insito nel fenomeno intertestuale in generale, è trasposto pertanto nella forma puntuale. Questo è un aspetto nodale per l'analisi del dialogo intertestuale tenuto con Hölderlin in *Scardanelli*. Alternando l'uso di indicatori intertestuali alla quasi completa integrazione del riferimento al pre-testo, Mayröcker porta avanti infatti una riflessione sul rapporto tra il materiale proprio e altrui, tra temporalità e atemporalità dei riferimenti, tra assenza e presenza di quel che proviene dal passato, ovvero dalla tradizione.

3. Percorsi intertestuali nella lirica di Mayröcker dal 1986 al 2009

I testi di Mayröcker sono ricchi di richiami intertestuali. La folta collezione di riferimenti espliciti o impliciti a Hölderlin in *Scardanelli* non solo attesta la perduranza di una relazione divenuta gradualmente più fitta e giunta a svilupparsi più in profondità, ma conferma una modalità compositiva costitutiva, già consolidata nella produzione anteriore dell'autrice. Basta scorrere alcuni titoli di poesie risalenti a periodi differenti per rendersi conto della consistenza del fenomeno e dell'autoriflessività che vi si accompagna: *Text mit William Blake* (GG 181) del 1965, *nach der Lektüre mehrerer Gedichte von Jannis Ritsos* (GG 370) del 1981, »wir fressen einander aus der Hand«

⁴¹⁴ Cfr. BICE MORTARA GARAVELLI, *L'appropriazione debita: i rimandi intertestuali in poesia*, «Prometeo 2», I, 1982, pp. 68-78.

⁴¹⁵ Cfr. HERMAN MEYER, *op. cit.*, p. 12: «Wenn das Zitat bis zur Unkenntlichkeit dem neuen Sprachganzen eingeschmolzen wird, so verliert es eben seinen spezifischen Charakter und seine spezifische Wirkung. Im allgemein dürfte gelten, daß der Reiz des Zitats in einer eigenartigen Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation besteht».

(*Marcel Beyer*) (GG 500) terminata nel 1991, *Paraphrase auf 1 Gedicht von Ernst Jandl* (GG 693) nel 2000, *Anklang an 1 Gedicht das ich im Anklang an 1 Gedicht von Ernst Herbeck im Februar 2000 geschrieben habe* : (GG 744) nel 2002.

L'intertestualità nell'opera di Mayröcker è già stata indagata in alcune delle sue concrete realizzazioni in prosa e in versi, con un evidente privilegiamento della prima sui secondi,⁴¹⁶ così da comportare la necessità di studiare più da vicino questi ultimi. Pertanto tralascio per ora la questione principale di questo lavoro sul ruolo specifico dei rimandi a Hölderlin in *Scardanelli*, allo scopo di delineare intanto a un livello più generale l'elaborazione personale della nozione di intertestualità nella produzione lirica di Mayröcker a partire dalla raccolta *Das besessene Alter* per arrivare a *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif*, passando per *Scardanelli*.⁴¹⁷

Innanzitutto la scrittura per Mayröcker è pensabile soltanto sullo sfondo della lettura, come esplicitano i versi di *wo ich beheimatet bin* (VG 53):

[...] Schreiben
ist eine Praxis des Lesens : 1 Aufschrei des Messers, der
greise Vers, [...]

Da ciò risulta chiaro quale ruolo eminente abbia l'intertestualità nel processo compositivo dell'autrice, che da questo punto di vista sembra condividere il pensiero di Kristeva e Barthes. In questi versi è messa altrettanto in evidenza la violenza dell'atto trasformativo nella scrittura mediante l'«urlo improvviso del coltello», che giustapposto al «verso anziano» sembra richiamare i tagli bruschi del montaggio effettuati su un materiale preesistente. Dunque sono diversi qui i concetti chiamati in causa, organizzati nelle coppie di autore e lettore, epigono e originale, che, si vedrà, sono modulati secondo una determinata percezione del proprio e dell'estraneo. Allo stesso tempo in

⁴¹⁶ A tal proposito, si veda la nota 2.

⁴¹⁷ La scelta di circoscrivere l'analisi alle poesie composte dal 1986 al 2009, ossia ai testi confluiti nelle raccolte a partire da *Das besessene Alter* sino a *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif*, è dettata non soltanto dalla volontà di dare ampio spazio alle riflessioni su *Scardanelli*, ma anche dalla necessità di approfondire il fenomeno intertestuale nelle composizioni liriche di Mayröcker più vicine temporalmente alla raccolta in questione, per meglio contestualizzare il dialogo tra l'autrice e Hölderlin nella sua forma più recente rappresentata da *Scardanelli*. Ciononostante non mancherà il riferimento, seppur sintetico, a poesie precedenti a *Das besessene Alter*. Inoltre in alcuni casi la citazione di determinati passi delle prose appartenenti alla serie *Magische Blätter* renderà più espliciti alcuni concetti. In queste prose infatti il significato assunto dall'intertestualità per Mayröcker è espresso in maniera più trasparente e diretta rispetto alle poesie.

questi elementi e accanto ad essi emerge l'aspetto temporale («der/greise Vers»). Queste si rivelano essere le ripercussioni poetologiche della soluzione adottata da Mayröcker che interagisce altresì con il concetto di soggetto.

Proseguendo la riflessione sul significato dell'intertestualità in Mayröcker, è importante stabilire con quale intenzione l'autrice faccia ricorso ad altri testi nelle poesie comprese tra il 1986 e il 2009. Sulla base di quanto finora constatato si può affermare sostanzialmente che in primo luogo il campo d'azione dell'intertestualità praticata dall'autrice si estende, almeno nella fase compositiva prescelta, alla definizione di un nuovo concetto di autorialità e di soggettività. In secondo luogo il procedimento intertestuale assume una funzione di trasmissione e rinnovamento della tradizione, secondo una poetica della memoria. Il fine del seguente paragrafo non è tanto garantire la completezza nella illustrazione del fenomeno intertestuale in Mayröcker quanto piuttosto fare uno studio preliminare per ottenere una chiave di accesso adeguata a *Scardanelli*. Per ragioni di spazio, i due aspetti citati verranno presi singolarmente in esame solo in relazione alla raccolta dedicata a Hölderlin.

3. 1 Una nuova definizione di autore e soggetto in rapporto con la tradizione

La necessità di ridefinire i concetti di autore e soggetto, a mio avviso, si basa – al di là del confronto con il contesto teorico e letterario precedentemente descritto – su due finalità generali e fondamentali della poetica di Mayröcker. L'una consiste nel sottrarre l'arte da qualsiasi costrizione teorica, e di conseguenza da ogni immobilizzazione per enfatizzare l'aspetto del *divenire* nel processo creativo;⁴¹⁸ l'altra nel rappresentare l'esperienza della molteplicità del mondo, che ha come premessa il *superamento dei confini* della soggettività e, secondo l'ottica di Mayröcker, mira dunque all'apertura

⁴¹⁸ In *MAIL ART in Magische Blätter I* (GP II 267) si legge: «Die meine Arbeit begleitenden Theorien und Ansichten befinden sich in einem Zustand permanenter Bewegung, die zwar ihr Tempo ändert, sich aber an keinem Punkt fixieren läßt weil dadurch die Arbeit selbst gestört würde. [...] Ich kann mich daran vergnügen, wie diese Punkte, in einer Reihe gesehen, einander widersprechen, ein Durcheinander von Stimmen ergeben, nie einen Chor. [...] Immerfort kommen und gehen Theorien zur eigenen Arbeit, als Teil des Arbeitsprozesses, aber nicht als Aussagen über die Texte, diesen zusätzlich Gewicht zu verleihen».

verso molteplici possibilità del soggetto e della lingua.⁴¹⁹ Sia la perseguita dinamicità, che supera l'autorità senza imporne una nuova, sia la testimonianza "plurale" e plurivoca del mondo sono garantite mediante la messa in scena di concetti autoriali differenti e il passaggio da un modello autoriale all'altro.

L'elaborata prassi intertestuale non soltanto inscena e rappresenta – in modo indiretto o attraverso la citazione di un preciso autore – più modelli autoriali tra loro estranei,⁴²⁰ ma scardina anche rigide classificazioni binarie, aprendo nuove prospettive. Ciò appare in maniera evidente in una poesia di *Scardanelli*, che però analizzerò più avanti. Intanto fin da ora sarà visibile come, all'interno del corpus scelto per l'analisi e talvolta in una stessa poesia, il procedimento camaleontico si serva del contrasto per disvelare condizioni e conseguenze insite ai modelli presi a riferimento e per creare quindi la distanza necessaria alla riflessione critica, anche sulla nozione di autore in generale. A causa dello spazio ristretto in questa sede mi limito a descrivere brevemente soltanto tre esempi corrispondenti a tre dimensioni essenziali per la produzione lirica di Mayröcker circoscritta nel periodo citato.⁴²¹

Il primo esempio, il quale, avendo evidenti ripercussioni sul tema intertestuale, merita una trattazione più dettagliata rispetto agli altri due, riguarda una condizione imprescindibile per un'arte che, attraverso l'io scrivente, mira a dar voce al mondo. Si tratta della relazione dell'io con il tu, la cui messa in scena sotto vari aspetti richiama indirettamente il mito di Narciso, giovane di straordinaria bellezza di cui si innamora la ninfa Eco, la quale, vittima della punizione inflitta per gelosia da Era, necessita delle parole dell'Altro per potersi esprimere. La storia della ricezione di questo mito, in particolare della versione contenuta nelle *Metamorfosi* di Ovidio, è segnata da una moltitudine di interpretazioni che si estendono fino alla lirica contemporanea di lingua

⁴¹⁹ *MAIL ART* (GP II 274) riporta: «[...] da meine Idee des Poetischen die Begabtheit für ein Gefühl deckungsgleichen Einsseins mit aller Kreatur voraussetzt, so stellt sich mir hier einzig die folgende Frage : in welchen Maße ist es mir gelungen, die mir durch Welt und Leben aufgeprägten Spuren auf das Präziseste in Sprache umzusetzen?».

⁴²⁰ Specialmente il già citato contributo di Barbara Thums, *Die Frage nach der "Schreibexistenz". Zum Verhältnis von Intertextualität und Autorschaft in Mayröckers brütt oder Die seufzenden Gärten* (cfr. nota 6), che ha offerto importanti stimoli per il presente paragrafo, dimostra con successo il funzionamento della messa in scena di alcuni modelli autoriali attuata nella prosa di Mayröcker.

⁴²¹ Avendo funzione esemplificativa, la descrizione delle tre dimensioni non ha l'obiettivo di individuare tutte le figure autoriali e le correnti letterarie, citate più o meno esplicitamente da Mayröcker, riconducibili ad esse. Le tre dimensioni inoltre saranno considerate in maniera isolata per motivi di immediata pertinenza.

tedesca.⁴²² La rielaborazione di Mayröcker si colloca pertanto all'interno di una lunga tradizione.

Il primo aspetto legato al mito e comune al primo Romanticismo, riguarda l'incontro affettuoso con il Tu che rappresenta la circostanza in cui l'Io definisce se stesso,⁴²³ sebbene in Mayröcker egli non giunga mai a stabilizzarsi come entità conchiusa e definita. La poesia »*polyphone Spur*« del 1995 (GG 630-631) ne è un esempio.⁴²⁴ Inoltre il titolo evoca, non a caso, un altro elemento importante, quello polifonico e quindi implicitamente quello intertestuale, secondo la rilettura di Kristeva del concetto di dialogicità elaborato da Bachtin. Anche l'intertestualità difatti, almeno nella sua accezione più restrittiva, ripresenta la relazione con l'Altro, poiché si costruisce sull'interazione tra ciò che è proprio e ciò che è estraneo. Tale aspetto si esplicita nella relazione con la *lingua* dell'Altro, che per Mayröcker – e qui è rintracciabile il secondo aspetto riconducibile al mito – è fondata sull'amore. In Mayröcker il sentimento amoroso spinge a desiderare la lingua altrui e a immaginare di sentirla nel proprio corpo. Quest'ultimo viene trasformato da un attraversamento che mette in discussione le categorie di proprio ed estraneo, un aspetto presente in fasi compositive differenti nella poesia dell'autrice.⁴²⁵ L'Altro dunque è un elemento fondamentale per la stessa identità

⁴²² Cfr. ALMUT-BARBARA RENGER, "«...eine Unverschämtheit, wenn sie Ich sagen»? Narziß in der deutschsprachigen Lyrik der Gegenwart (1945-2001)", in *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, a cura di Almut-Barbara Renger, Stuttgart, Metzler, 2002, pp. 133-166.

⁴²³ Per quanto riguarda l'importanza per l'Io dell'incontro amoroso con l'Altro e della risposta del Tu, in una sorta di struttura ad eco, nell'interpretazione romantica del mito di Narciso, si pensi al romanzo di Friedrich Schlegel *Lucinde*, in cui si legge: «Nur in der Antwort seines Du kann jedes Ich seine unendliche Einheit ganz fühlen» (FRIEDRICH SCHLEGEL, *Lucinde*, in IDEM, *Dichtungen und Aufsätze*, a cura di Wolfdieterich Rasch, München, Wien, Hanser, 1984, p. 75). Cfr. anche WALTER EHRHART, "Wundervolle Augenblicke". *Narziß um 1900*, in *Narcissus*, cit., pp. 99-115: 103. In questa prospettiva Thums rileva come a partire dai romantici la figura femminile di Eco suscita per la prima volta l'interesse nella concezione di autorialità. La novità è giustificata dai giochi di ruolo idealizzati in ambito autoriale, basati sul cambio di genere, e dalla mescolanza tra amore, poesia e vita (cfr. BARBARA THUMS, *art. cit.*, pp. 91 sg). Anche Mayröcker gioca con il genere dell'istanza autoriale, e l'atto di scrittura diventa atto d'amore. Si vedano sul tema SARA BARNI, "Quasi senza sesso, anche se nata femmina". *Il gioco delle identità in Friederike Mayröcker*, in *Trascrizioni. Saggi di letteratura tedesca del Novecento*, a cura di Uta Treder, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 237-299; ALEXANDRA STROHMAIER, *Logos, Leib und Tod*, cit., in particolare pp. 173-194.

⁴²⁴ Cfr. GG 630: «Was für 1 Blitz zwischen deinem und meinem Auge was für 1 herzsingendes atemsingendes Blitzen!, deine Wange in meiner/Hand meine Wange in deiner Hand ah die Wange des Apfels, [...] /weil du kannst selber 1 alter Mann/sein weil ich kann selber 1 alter Mann sein / was für I/prasselnde Glut die mein Auge berührt und/versehrt [...]».

⁴²⁵ Cfr. ad esempio *die Psyche, oder Jacques Derrida* (VG 303): «[...] als ob ich alles verstünde als ob ich in 1 Traum die fremde Sprache/sprechen und lesen könnte als ob die fremde Sprache in meinen Leib/wie 1 geliebter Körper eingedrungen wäre meinen Leib verwandelte/nämlich als ob ich spürte die fremde Sprache : Liebessprache in/meinem Leib meiner Seele [...]». Cfr. anche la poesia risalente agli anni

dell'Io, il quale specialmente mediante l'intervento sulla lingua altrui afferma se stesso.⁴²⁶ Ma – terzo aspetto – come Eco nel mito di Narciso può esprimersi soltanto ripetendo le parole altrui, anche il soggetto, se privato dell'Altro, perde la capacità di parlare, come quando si legge in »*die Blätter fallen fallen wie von Wald*« (GG 730-731): «1/ganzen Tag mit niemand gesprochen die Sprache/verlernt verloren».

A questo punto l'Io, consapevole della dipendenza instauratasi tra la propria identità e l'alterità, sembra vivere al suo interno una forte tensione conflittuale. Alla fascinazione per l'Altro si affianca l'aggressività, che Mayröcker designa come un sistematico "saccheggio" del materiale linguistico altrui; una messa in scena questa che le consente di riflettere sulla pratica intertestuale, connotata in questo caso da toni maliziosamente peggiorativi.⁴²⁷ L'aggressione colpisce altresì il soggetto, ritiratosi ora dietro l'atto della citazione e costretto a scrivere, e quindi a vivere, in modo «parassitario»,⁴²⁸ tanto che si viene a creare un attrito tra il rimettersi all'autorità di un altro e il sentirsi legittimato esprimendosi attraverso le parole altrui.

Sessanta *Zerstreute Gesellschaften oder* : »*scattered society*« (»*Eigen-Übersetzung*«) (GG 187-188: 187): «genaue Grenzen aufheben (was; innen-auszen; eigen-fremd :?)».

⁴²⁶ Cfr. le note 427 e 428. Sulla concezione di soggettività nell'opera di Mayröcker si vedano anche AURÉLIE LE NÉE, *Subjekt und Intertextualität*, cit.; INGE ARTEEL, *Gefaltet, entfaltet. Strategien der Subjektwerdung*, cit. In particolare Arteel individua in alcune prose pubblicate tra il 1989 e 1998 (*mein Herz mein Zimmer mein Name, Stilleben, Lektion, brüht oder Die seufzenden Gärten*) una struttura che lascia interagire tendenze rischiose per l'esistenza del soggetto, nelle vesti di un Io lettore e catatonico, e il desiderio di consolidamento del sé, presentato come Io scrivente e autoriale.

⁴²⁷ Si veda a tal riguardo una breve prosa di Mayröcker, metaforicamente intitolata *rufen in Gärten* e contenuta in *Magische Blätter IV*, (GP IV 448): «die im Kosmos der Sprache *wildernde Muse* trägt auf der Vorderseite einen roten Stempel (mit Kanüle von Auge zu Brust) : Kennzeichen für räuberisches Verhalten, räuberische Leseweise / Lektüre. Sie vollzieht das Wandern durch ein Motiv nämlich ein unablässiges RUFEN in fremden Gärten / Gefilden, was ihre Leidenschaft ist, und ihre Disziplin. Alles kann Beute sein, Briefe, Schriften, Telefongespräche, Selbstzitate - sie schreibt ab von wahlverwandten Dichtern, medizinischen Fachbüchern, Enzyklopädien, briefschreibenden Freunden. Sie schaut ab, sie kopiert, sie exzerpiert, sie übermalt, das Auge funktioniert als automatischer Modifikator : es liest über die alltäglich-vertraute Vokabel hinweg, läßt aber deren innewohnende Magie in Erscheinung treten, indem es Minimalveränderungen vornimmt, z. B. einen Buchstaben eliminiert oder eine Silbe hinzufügt, sich also ganz bewußt *verliert*».

⁴²⁸ Cfr. *ibidem*: «Im ganzen gesehen pflegt sie ein Schreiben ein Leben von höchst parasitärer Façon». Il fatto che qui il soggetto non sia l'Io ma la «musa» assolutizza la pratica intertestuale all'interno dell'attività poetica e ancora il concetto stesso di ispirazione alla lettura, secolarizzando in modo sconcertante l'antica connotazione divina della creazione poetica. Il ripiegamento dell'Io nelle parole altrui è esplicitamente problematizzato invece in un passo di un'altra prosa di *Magische Blätter IV*, intitolata *Entfachtung* (GP IV 457-463: 459): «Oder ist es eine ZITTERWUT eine ZITIERWUT also daß man sich nur noch zeigen kann in der WORTVERKLEIDUNG : in der Sprache anderer, weil man sich zurückgenommen hat in die äußerste Lautlosigkeit Sprachlosigkeit Schweigsamkeit, weil man sich zurückgezogen hat in diesen äußersten Winkel aus welchen man nur noch hervorzulugen vermag, schon beinahe teilnahmslos das Geschehen ringsum betrachtend, die Vielzahl der Standpunkte der vibrierenden Welt usw. Ist es eine ENTFLEISCHUNG frage ich mich frage ich dich, eine SELBSTAUFLÖSUNG, eine Zeit der Wirklichkeitsferne, ein treibender Schreibtisch mitten im Ozean meines Zimmers ->».

Gli stratagemmi usati nelle liriche per simulare una simile condotta sono diversi.⁴²⁹ In *Scardanelli* ad esempio la poesia *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-* (Sc 18), come è evidente già dal primo verso che funge anche da titolo, l'Io è relativizzato attraverso l'esperienza di un'altra autrice – Elke Erb appunto – presentata mediante il discorso riportato, privato però di specifici indicatori testuali. Generalmente ben visibile è inoltre la configurazione testuale appositamente disegnata all'insegna dell'intertestualità, per ricreare l'apertura e l'indefinitezza di una “camera degli echi” che accentua la non linearità della scrittura e che è evocata ad esempio in *Vervielfältigungen eines Gefühls* mediante il verso «nur das Echo vielleicht einer Lektüre/(Andrea Zanzotto)» (GG 535), in cui però è paradossalmente indicata la fonte. Notevole è anche la tendenza a presentarsi nelle vesti di lettrice piuttosto che di autrice. Si è già visto che la lettura è per Mayröcker premessa irrinunciabile alla scrittura, fonte sempre sicura di ispirazione che garantisce la continuazione dello scrivere e della stessa poesia. In *Scardanelli*, precisamente nella poesia *Elegie auf Jorie Graham* (Sc 52-53), sono esplicitati entrambi gli aspetti. La citazione della fonte è evidente in «Ich lese/in den Gedichten der Jorie Graham, 2-sprachig, blinzele nur ausnahms-/weise auf das englische Original usw.», mentre il legame lettura-scrittura è concretizzato dalla sentenza «*schreiben je nach Lektüre*», a cui si accompagna tra parentesi un passaggio

⁴²⁹ Kühn individua già nelle cosiddette “poesie lunghe”, circoscrivibili al periodo compreso tra il 1964 e il 1966, una coscienza dell'impossibilità di ascrivere un solo e unico autore al testo. Ciò deriverebbe da una concezione che pone al centro il testo a discapito del soggetto, la cui precarietà sarebbe visibile nelle liriche di questa fase non tanto nella sua svalutazione, quanto piuttosto nella valorizzazione dell'altro e sarebbe realizzata formalmente nei titoli grazie alla preposizione «mit», come in *Text mit Giotto* (GG 140), *Text mit William Blake* (GG 181). Secondo Kühn, la preposizione renderebbe la persona nominata un coautore (cfr. RENATE KÜHN, *Herme(neu)tik. Zur ersten Sequenz von Friederike Mayröckers 'langem Gedicht' "Text mit den langen Bäumen des Webstuhls"*, in *Friederike Mayröcker oder "das Innere des Sehens"*, cit., pp. 41-104: 47). Un passo ancora più estremo verso la rinuncia di qualsiasi diritto sul testo in qualità di suo creatore è compiuto quando, in merito a *Text mit den langen Bäumen des Webstuhls* – una delle poesie lunghe –, si legge: «es kommt mir vor | mir unbekannter Autor habe dieses Gedicht geschrieben» (FRIEDERIKE MAYRÖCKER, *Ernst Jandl sagt*, citato in RENATE KÜHN, *Friederike Mayröcker oder "das Innere des Sehens"*, cit., p. 39). Al di là della presa di distanza da un ciclo produttivo considerato dall'autrice da tempo concluso, rintraccia nella dichiarazione di estraneità un significato ben più profondo che si ricollega alla tradizione del poeta vate e all'esperienza del soggetto spossato di un'identità stabile nell'arte moderna, che tocca il vertice con Rimbaud: «Die Fremdheitserfahrung, die sich hier artikuliert, klingt zunächst nachgerade vertraut, hat Friederike Mayröcker sich doch immer wieder in der Tradition der antiken Poeta-vates-Vorstellung situiert, die – zugeschnitten auf die spezifisch moderne, im Bereich der Sprache aufgebrochene Subjekterfahrung – in Rimbauds berühmter Formel “JE est un autre” kulminiert» (ivi, p. 101).

che sembra alludere alla pratica intertestuale della raccolta dei “frutti” altrui, sebbene questa volta sia proprio l’Altro a fare dono del proprio lavoro all’Io.⁴³⁰

Gli stimoli esterni sono dunque sempre accolti e sfruttati in modo produttivo nelle liriche di Mayröcker. L’esaltazione di questo rapporto tra testi su un piano metatestuale contestualizza la tensione tra epigonalità e originalità, ma al contempo supera simili categorie attestando visibilmente che senza il dialogo con altri testi non esiste un’opera nuova, la quale si distingue dalle precedenti grazie alla capacità modificatrice nell’atto ricettivo. Non vi è dunque ripetizione senza variazione.⁴³¹ Lo stesso principio contraddistingue la poesia di Hölderlin, orientata costantemente al colloquio con la tradizione, specialmente greca, e con i suoi contemporanei coinvolti in una intensa relazione dialettica,⁴³² poiché «[l]a grandezza del genio poetico risiede per Hölderlin nella sua capacità di assimilazione» e di confronto.⁴³³ In questa poetica del dialogo il poeta rispetta il proprio compito quando canta e interpreta dopo aver “ascoltato” l’Altro, così come mettono in chiaro ad esempio i versi finali di *Patmos*.⁴³⁴

Tornando alla camera degli echi, Mayröcker mette in risalto anche l’effetto illusorio della metafora postulata da Barthes. Essa è smantellata tramite un esuberante riciclo citazionale e la rivelazione delle fonti, che avvenga grazie all’indicazione della data di composizione delle proprie liriche o grazie al riferimento esplicito ad autori od opere, accompagnato talvolta persino dal numero di pagina.⁴³⁵ A tali accorgimenti di disvelamento indiretto si aggiunge poi l’aperta messa in discussione, come appare chiaro già nel 1973 nel verso di »*the spirit of ‘76*«, «Kein Echoraum mehr./Alles auf einem Haufen» (GG 248), e ancora nella domanda retorica di *Illuminationen* (GG 232) evidentemente legata al discorso sull’intertestualità di Kristeva, in cui dell’Io spicca, forse polemicamente, la presenza solitaria nel verso, una posizione privilegiata che

⁴³⁰ Sc 52-53: «*schreiben je nach Lektüre* (er pflückt mir 1 kl.selbst-/gezüchtete Mandarine / Limousine aus dem Vorgärtchen, vor dem Schau-/fenster seines Ladens, drückt sie mir in die Hand, lasse sie gleiten ins Nebenfach meiner Schultertasche»).

⁴³¹ Cfr. nota 427.

⁴³² Cfr. ULRICH GAIER, *Hölderlin. Eine Einführung*, Tübingen, Basel, Francke, 1993, pp. 1-12.

⁴³³ LUIGI REITANI, *L’«errore» di Dio*, cit., pp. XXXII sg.

⁴³⁴ Cfr. StA II, 1, 172: «daß gepflegt werde/der veste Buchstab, und bestehendes gut/Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang». Si veda a tal proposito il commento alla conclusione di *Patmos* di Luigi Reitani (TII 1525).

⁴³⁵ *die Psyche, oder Jacques Derrida* (VG 303) riporta il riferimento bibliografico a un’opera di Jacques Derrida: «Die Postkarte Seite 245».

rende facilmente rintracciabile l'entità singola:

wenn ich jemanden einlade möchte ich fünf Sätze mit ihm reden
bin ich
eine Zitatensammlung?

La posizione forte dell'io è d'altronde confermata da almeno altri quattro elementi nei componimenti lirici: la ricorsività della prima persona singolare, la consapevolezza di essere il soggetto del discorso quando l'io usa la formula «sage ich», ovvero “dico”, e del proprio ruolo autoriale quando si esprime sul proprio lavoro, e infine la grande dedizione all'autosservazione. D'altra parte anche l'exasperato impiego di simili strumenti per l'affermazione dell'io potrebbe celare il tentativo di una loro problematizzazione. In generale l'altalena tra la manifestazione dell'io e la sua (quasi) scomparsa nella scrittura per certi versi ricorda, e sembra portare agli estremi, la situazione precaria del soggetto rintracciabile in *Vom Abgrund nemlich*. Il frammento si sviluppa intorno a nuclei ripetuti, tra i quali vi sono la ricerca dell'io di adeguate modalità espressive e di un'autoaffermazione e la riflessione sulla Germania e sulla Francia, contemplate come ipotetici luoghi in cui possano riconciliarsi le istanze di soggettività e intersoggettività. Questi tentativi si risolvono però in un fallimento dell'io.⁴³⁶

Il passaggio da un io forte a uno debole in Mayröcker potrebbe inoltre voler tradurre in poesia la tensione che contraddistingue tale categoria dopo la Seconda guerra mondiale. Nonostante le critiche mosse al “culto dell'io”, come quella formulata nel secondo dopoguerra da Adorno,⁴³⁷ la lirica tedesca dopo il 1945, nota Renger, continua la sua ricerca della verità nel singolo e in particolare in se stesso, senza tuttavia escludere dalle proprie osservazioni l'Altro-da-sé. Allo stesso tempo questa lirica si oppone a determinate regole culturali e convenzionalismi quando intende definire

⁴³⁶ Da notare però che nel rapporto tra soggettività e intersoggettività in *Vom Abgrund nemlich* non vi è traccia di un'interazione tra io e Tu, mentre si può parlare piuttosto di un confronto tra io e Noi, nel quale il primo si trova in una posizione di netto svantaggio (cfr. DIETER BURDORF, *Hölderlins späte Gedichtfragmente*, cit., p. 553).

⁴³⁷ Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Aph. 29*, in IDEM, *Minima Moralia. Reflexionen auf dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1951, p. 57: «Bei vielen Menschen ist es bereits eine Unverschämtheit, wenn sie Ich sagen».

autonomamente il sé del poeta e l'arte.⁴³⁸ Una volontà di affrancamento da vincoli imposti dall'esterno che, a mio avviso, è rintracciabile anche nella scrittura «magmatica, autonoma e autoriferita»⁴³⁹ di Mayröcker. Ciononostante la poesia dell'autrice mostra anche un amore pervicace per l'Altro, come è evidente in versi quali «Möchte alle Menschen umarmen» (GG 692), «durchflutet von Menschenliebe» (GG 750), o come è percepibile ancora nella raccolta del 2012, *Von den Umarmungen*, la quale, come già suggerisce il titolo, esprime il desiderio di avvolgere e accogliere dentro di sé il mondo nel gesto dell'abbraccio.

Il secondo esempio di cui intendo occuparmi è costituito da due modelli autoriali, uno rappresentato dalla creazione irriflessa e l'altro dalla creazione calcolata. Per illustrarlo mi servo di una poesia, il cui titolo *passim* (GG 580-581) dice molto circa l'impostazione poetica per così dire nomade finora descritta. Riconducibile all'etimologia latina per "senz'ordine", il termine significa "qua e là", "in diversi luoghi" e, essendo un avverbio impiegato per indicare che la parola o la parte di testo ripresa ricorre di frequente all'interno dell'opera citata, esso introduce da subito il lettore nella dimensione intertestuale.

L'ordine sparso evocato nel titolo può sembrare, a un primo sguardo, il principio compositivo costitutivo impiegato da Mayröcker. Com'è immaginabile, l'autrice deve spesso difendersi da un'interpretazione che pretende di identificare i suoi testi come prodotti di un automatismo incoordinato o di un'attività onirica che evade dalla realtà.⁴⁴⁰ Effettivamente il materiale ricavato dall'attività onirica e dal caso, secondo la lezione surrealista e dadaista, serve a Mayröcker per aumentare le potenzialità espressive della lingua, rivitalizzata mediante connessioni inusitate e svincolate dal dominio della logica che esaltano la componente immaginosa.⁴⁴¹ Come ho più volte sottolineato, anche la follia, quella poetica, persino se simulata, è ritenuta da Mayröcker

⁴³⁸ Secondo Renger, ad esempio il ricorso di Peter Handke al mito di Narciso nel romanzo del 1997 *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*. Roman è una difesa della letteratura contemporanea e del suo diritto a una propria linguisticità estetica, filosofica e ideologica (cfr. ALMUT-BARBARA RENGER, "...eine Unverschämtheit, wenn sie Ich sagen"?, cit., p. 134).

⁴³⁹ Cfr. SARA BARNI, *Il gioco delle identità in Friederike Mayröcker*, cit., p. 283.

⁴⁴⁰ Si veda al tal proposito la poesia del 1985 *drei Traumwahrheiten oder : kein Wort mehr über Träume* (GG 469-473) in cui si espone una certa diffidenza nei confronti del predominio dell'onirismo nel processo creativo. Cfr. AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., pp. 75-77.

⁴⁴¹ Un particolare rilievo assume il materiale linguistico tratto nella fase di dormiveglia che Mayröcker chiama «Verbalträume», ovvero "sogni verbali", e che consente un accesso privilegiato a fonti nascoste allo stato di coscienza che caratterizza di solito il corso della giornata. Cfr. l'intervista di Bodo Hell all'autrice *es ist so ein Feuerrad*, cit., confluita in *Magische Blätter II* (GP III 199).

una condizione imprescindibile per la creazione. L'apporto della componente irrazionale all'estensione e alla deformazione del senso negli incontri verbali, forzati ed esplosivi, resta indiscusso. Tuttavia si è già visto che i risultati della creazione spontanea non restano mai completamente ingiudicati e vengono invece sottoposti alla verifica razionale nella fase finale del lavoro.⁴⁴² Ancora una volta la scrittura è il luogo della congiunzione dei contrari, dichiarata in *passim* nell'esclamazione improvvisa che suona come una sentenza fulminante: «„alles Zufall!“ : „alles Berechnung“ (Anleitung zu einer Werkanalyse)».

La poesia si colloca, a ben guardare, all'interno di quel dibattito che dai primi decenni del Novecento vede coinvolti i sostenitori di una creatività "irriflessa" da una parte e i sostenitori di una creatività "progettata" dall'altra.⁴⁴³ Contro la crescente tendenza alla riflessività nell'arte, costretta a sottostare a un processo di concettualizzazione e a una progettualità che guida la produzione artistica, si mobilitano le Avanguardie. I manifesti avanguardistici, i quali anticipano in maniera provocatoria il programma poetico, si pongono in polemica contro la minaccia del «trionfo della poetica», una sorta di etichettatura che resta fortemente ancorata all'intenzione dell'autore e favorisce una fruizione mediata dell'opera a discapito del godimento immediato.⁴⁴⁴ Questo è un tratto specifico dell'arte moderna che comincia a farsi strada già nella riflessività dell'arte romantica.⁴⁴⁵ A tal proposito, Benedetti osserva:

Quell'interrogazione riflessiva a cui ogni opera moderna viene sottoposta ha diffuso a tal punto un'idea progettuale di letteratura da rendere ormai inestirpabile dalla mente di qualsiasi fruitore la domanda su "che cosa l'autore abbia inteso fare selezionando quella forma compositiva in rapporto a quel dato tema". Non resta così nessun margine per un'idea di creazione compiuta in stato di semiconsapevolezza. L'autore, a differenza di quel che predicavano gli illuministi e poi i romantici, è oggi colui che è supposto

⁴⁴² Cfr. la citazione riportata anche nel primo capitolo tratta da *Durchschaubild Welt. Versuch einer Selbstbeschreibung* in *Magische Blätter II* (GP III 125-131:130): «Was die Intuition an Wahnwitz und Ungestüm wagt, wird vom Verstand gleichzeitig oder im nachhinein bedachtvoll, präzise und streng in wahrheitstreue Form gebracht, fixiert und versiegelt. So wird Ekstase zu einer Disziplin». Del rapporto tra ispirazione e calcolo nella poesia di Mayröcker si è occupata anche Le Née mediante uno studio sulla poesia *Der Aufruf* (cfr. AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., pp. 32-65).

⁴⁴³ Cfr. CARLA BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., p. 24. A tal riguardo Benedetti individua la causa dell'«impasse di una pratica totalmente riflessa e "razionalizzata"» nell'autorialismo. Il risultato di quell'interrogazione riflessiva cominciata nell'Ottocento è la comparsa dell'autore progettuale e dell'autore strategico (ivi, p. 41).

⁴⁴⁴ Ivi, p. 45.

⁴⁴⁵ Cfr. ivi, p. 42.

sapere. Niente di ciò che gli antichi chiamavano “furore poetico”, e che più tardi si chiamò “genio”, sopravvive nell’idea tardomoderna di letteratura.⁴⁴⁶

Condivisibile o meno, questa analisi mi sembra particolarmente utile per illustrare al meglio l’ambivalente procedimento camaleontico nella definizione di intertestualità e autorialità di Mayröcker, decisa in questo caso a non rinunciare né alla creazione semiconsapevole né alla progettualità compositiva. La diagnosi di Benedetti è smentita dallo statuto ossimorico della poesia di Mayröcker finora descritto che comprende in sé alogico e logico: per l’autrice la riflessione e l’intenzionalità non escludono affatto la risorsa offerta dal *furor poeticus*, e anzi anche il furore, che implica solitamente uno stato emotivo fuori controllo, diventa disciplina calcolata⁴⁴⁷ nella simulazione. In questo modo Mayröcker, contro ogni classificazione dualistica, traccia una terza via, in cui gli opposti si ricongiungono nel contrasto senza che alcuna delle loro prerogative vada persa, avvicinandosi in tal modo al già menzionato principio dell’“armonicamente opposto” di Hölderlin.

A questo punto si può individuare un ulteriore punto di contatto tra i due autori, già evidenziato da Mayröcker in *gegen die Decke des Zeltes dürstend*. Mi riferisco alla descrizione data del particolare rapporto intessuto con Hölderlin, di cui sarebbe responsabile un «sistema simpatetico di canali o CANNULE di emozione e pensiero»,⁴⁴⁸ in cui sembra convogliare una lunga tradizione costituita dai termini di poesia e pensiero, che partendo dai presocratici⁴⁴⁹ trova uno dei suoi maggiori rappresentanti

⁴⁴⁶ Ivi, p. 54.

⁴⁴⁷ Si veda ancora *Durchschaubild Welt* (GP III 130): «Und die Wildheit wird immer umfanglicher, immer kalkulierter».

⁴⁴⁸ Cfr. GP IV 510: «vermutlich ist verantwortlich dafür etwas wie ein sympathetisches System von Gefühls- und Gedankenkanälen oder KANÜLEN».

⁴⁴⁹ I presocratici, attivi tra l’VIII e il V secolo a. C. circa, integrano o meglio rivedono la visione del mondo magico-mitica dei riti orfici mediante l’osservazione empirica della natura. Nelle speculazioni sull’origine delle cose, pervenute in forma di frammenti in versi, essi muovono dunque i primi passi che porteranno al metodo scientifico occidentale. Mentre l’approccio presocratico – nonostante tali pensatori dichiarassero la propria superiorità nei confronti dei concorrenti poeti – incarna l’interazione di poesia e pensiero nella misura in cui alla lingua metaforica della poesia – data la mancanza al tempo di una lingua specialistica – è abbinato il rigore del pensiero teso all’obiettività, Platone evidenzia la differenza tra filosofia e poesia mediante un sistema dualistico fondato sul contrasto tra mondo delle idee, e quindi della verità, e mondo dei sensi. A differenza dell’attività del filosofo basata sul sapere autentico, l’opera del poeta è una metafora, considerata un’espressione inautentica del concetto. Sui presocratici si veda HEIKO REISCH, *Vorsokratiker – allgemeine Prinzipien statt Dichterwahrheiten*, in IDEM, *Kleine Geschichte der Philosophie*, Wiesbaden, Springer, 2017, pp. 15-23. Su Platone cfr. AXEL GELLHAUS, *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, München, Fink, 1995, p. 66. Hölderlin accoglie gli stimoli offerti dai presocratici riguardo alla connessione tra pensiero mitico e filosofico; la sua opera mostra l’interesse per un presocratico in particolare, Empedocle (cfr. MARIA BEHRE, “Des dunkeln

proprio in Hölderlin, di cui è ormai ampiamente riconosciuto nella critica lo status di poeta e filosofo. Per quanto riguarda Mayröcker, ho più volte sottolineato l'importanza dell'elemento irrazionale e delle emozioni, quali malinconia e furore, e del contemporaneo o successivo rigore razionale per la riuscita dell'opera poetica. In contrasto con le posizioni favorevoli a tenere nettamente separati pensiero e poesia,⁴⁵⁰ nel secondo capitolo si è visto come il primo termine si leghi armonicamente con il suo presunto opposto grazie alla "logica poetica" sia in Mayröcker che in Hölderlin. Dopo simili premesse, è evidente che la sequenza «ach mein Gehirn (Gedicht)» in *Scardanelli* (Sc 15) rappresenti qualcosa di più di una semplice associazione fonica, la quale invece, considerando che il «cervello» è la sede del pensiero, è sostanziata dalla concezione poetica appena descritta.

Malgrado la convinzione di un netto primato della poesia sulla filosofia in merito alla conoscenza del mondo, per Hölderlin tale progetto unificante, condiviso tra l'altro dai Preromantici, prevede nell'interazione dei due termini il potenziamento del pensiero filosofico da un lato e dell'emozione e della fantasia, fondamentali per la creazione poetica, dall'altro lato.⁴⁵¹ Tuttavia né Hölderlin né Mayröcker per così dire filosofano in versi. La poesia è per Hölderlin speculazione, al tempo stesso strumento e risultato della riflessione orientata alla conoscenza dell'Assoluto, reso accessibile agli uomini grazie alla rappresentazione artistica interessata allo sviluppo dell'uomo.⁴⁵² In Mayröcker scolorisce ogni intento didattico nella trasmissione della conoscenza. La scrittura poetica è tuttavia ancora fonte di esperienza e di apprendimento per l'io scrivente ed è

Lichtes voll", cit., p. 104). La tradizione che coniuga pensiero e poesia è rappresentata nel Novecento anche dal poeta Ernst Meister, ugualmente protagonista di un importante dialogo intertestuale con Hölderlin (cfr. KARIN HERRMANN, *op. cit.*, pp. 135-152).

⁴⁵⁰ Allemann riporta la seguente concezione polare, riscontrabile nell'esempio di Platone menzionato nella nota precedente: «[...] Polarisierungen [...], die fein säuberlich das *Denken* dem Begriff, dem Verstand, der ratio, der expliziten Aussage, das *Dichten* aber der Bildhaftigkeit und der Metapher, dem Gefühl und der Stimmung, der Irrationalität und dem in ihr Ungesagten, dem Inkommensurablen zuordnen». E ancora «[i]n offener oder verdeckter Form gilt die Auffassung bis heute: es diene begriffliches Denken der objektiven Faktenfeststellung, dichterische Rede dagegen der doch eher subjektiven Erfahrung der Welt» (BEDA ALLEMANN, *Denken, Dichten: Literaturtheoretisch, in Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, a cura di Walter Biemel, Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main, Klostermann, 1989, pp. 377-402: 379). In una simile suddivisione alla poesia sono attribuite ancora l'immaginazione e la finzione, mentre alla filosofia la conoscenza della verità e del mondo; al poeta interessa il caso singolo, al filosofo invece la legge generale (cfr. *ivi*).

⁴⁵¹ Cfr. BÄRBEL FRISCHMANN, *Hölderlin und die Frühromantik*, in *Hölderlin-Handbuch*, cit., pp. 107-116.

⁴⁵² Cfr. CHRISTINE RÜHLING, *Spekulation als Poesie: Ästhetische Reflexion und literarische Darstellung bei Schiller und Hölderlin*, Berlin, Boston, de Gruyter, 2015, p. 12.

luogo di riflessione poetologica, di pratica poetica, in cui immagine e concetto, concretezza e astrazione si riuniscono.⁴⁵³

L'ultimo esempio sulla concezione di intertestualità legato alle istanze di autore e soggetto in Mayröcker è dato invece dalla già nota formula della «esistenza di scrittura», con la quale l'autrice riprende e simula il topos costituito dall'identità tra vita e arte, una soluzione esemplarmente romantica,⁴⁵⁴ poi riconsiderata nel Novecento in ambito dello «Sprachzweifel», ovvero della messa in questione della lingua.⁴⁵⁵ Del modello composto da vita e poesia Mayröcker rivela tuttavia il risvolto più “brutale”. Come è esplicitato in *ich denke an dich* (GG 750), «l'essere umano consiste solo di scrittura» («der Mensch besteht nur aus Schrift»). Di conseguenza anche la figura dell'autore viene messa a repentaglio. Essa può in effetti scomparire nella scrittura. Ciò accade già in *Begegnung mit Vogelstück* (GG 421), composta tra il 1982 e il 1985.⁴⁵⁶ Peggio ancora, chi scrive deve fare i conti con la constatazione che dove finisce lo scrivere finisce anche il vivere.

Che l'Io nei testi di Mayröcker utilizzi la scrittura per esorcizzare la sua fine è ormai noto alla critica. Thums ad esempio interpreta il rapporto tra scrittura, vita e morte in Mayröcker come una versione scritta e amplificata del racconto orale della

⁴⁵³ Cfr. *Durchschaubild Welt* (GP III 130): «Ein Quell der Erfahrung, Grenzüberschreitungen ist mir das Schreiben geworden. Ein Lehrmeister ist mir das Schreiben, das Schreiben ernährt mich im Geiste, durch mein Schreiben erfahre ich über mich selbst, über die Natur und die Welt und die Menschen. Und die Wildheit wird immer umfänglicher, immer kalkulierter. Was die Intuition an Wahnwitz und Ungestüm wagt, wird vom Verstand gleichzeitig oder im nachhinein bedachtvoll, präzise und streng in wahrheitstreue Form gebracht, fixiert und versiegelt. So wird Ekstase zu einer Disziplin. Trotzdem hat es Richtigkeit, wenn ich sage: *ich reagiere fast nur vom Gefühl her*».

⁴⁵⁴ Si pensi ad esempio al romanzo preromantico di Johann Ludwig Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798). Cfr. DETLEF KREMER, ANDREAS B. KILCHER, *Romantik*, Stuttgart, Metzler, 2015, p. 125: «Bereits in diesem sehr frühen Text der Romantik [*Franz Sternbalds Wanderungen* - S. S.] kommt es zu einer weitreichenden Identifikation von Kunst und Leben, die sich besser als ein Verschwinden des Lebens in der Kunst begreifen lässt».

⁴⁵⁵ Cfr. OTTO KNÖRRICH, *Bundesrepublik Deutschland*, in *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, a cura di Walter Hinderer, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, pp. 551-575: 559: «Als Antwort auf den in der Dichtung der Moderne so zentralen Sprachzweifel, in den sich nicht zuletzt die Entfremdung ausdrückt, trat die Sprachmagie an die Stelle eines unreflektierten Einverständnisses des Dichters mit der Sprache: als dialektischer Umschlag der Sprachnot in eine neue, mystisch grundierte Sprachgläubigkeit. Der Dichter glaubte, Sprache und Wirklichkeit noch einmal miteinander versöhnen zu können. Der hermetische Charakter der modernen Sprachmagie macht aber deutlich, daß sie zugleich stets den Sprachzweifel in sich aufbewahrte, der dann bei den Autoren der mittleren und jüngeren Generation, vor allem bei Eich, Celan und Ingeborg Bachmann, auf eine folgenreiche Weise wieder aufbrach».

⁴⁵⁶ Si vedano a tal proposito i versi: «Fleisch des Gedichts, die/Qualen grosz, verschwinde im/Zeilenbruch».

Shèhèrazade.⁴⁵⁷ Anche nelle liriche è rintracciabile una corrispondenza tra il tempo e la scrittura, come dimostra l'associazione «die abgehalfterte Zeit die abgehalfterte Schrift die abgehalfterte Sprache!» (GG 631) in *polyphone Spur*, nonché la pericolosità strutturale di questo concetto, presente già in *das eine Auge verdeckt von China* (1985): «entschlüge/ich mich der Kunst ich müsste sterben» (GG 462). L'arte ha dunque il primato assoluto sulla vita del soggetto. Essendo sì autonoma ma non in senso assoluto, ovvero essendo libera ma non rinchiusa in se stessa, essa non può tuttavia fare a meno dell'esperienza psicofisica individuale del soggetto per il suo fondamentale scopo di includere in se stessa la realtà.⁴⁵⁸ Il soggetto autoriflessivo si mostra pertanto un *medium* di espressione artistica, come è messo in chiaro anche in *gegen die Decke des Zeltes düirstend*: «[m]eine Schreibearbeit kommt durch mich zustande : meine Schreibearbeit kommt durch mich, aber nicht von mir» (GP IV 512).

E di nuovo si potrebbe trovare un'affinità con *Vom Abgrund nemlich*. Uno dei punti cardine del testo si presenta in effetti nella sentenza finale dal tono autoreferenziale, in cui l'Io, come un cristallo sul quale la luce può mettersi alla prova, in un atto di modestia arretra a strumento "leggibile", ovvero diventa oggetto, mezzo di conoscenza e soggetto che riflette su se stesso, creando le premesse per la comunicazione.⁴⁵⁹ Invitando con enfasi innica alla "lettura" di sé, l'Io si presenta dunque come testo e non come soggetto che parla.⁴⁶⁰ Più di un secolo dopo con Mayröcker l'esistenza dell'Io è definitivamente ancorata alla scrittura. Anche altrove si può riscontrare come in Hölderlin sia ben salda l'idea che il linguaggio costituisce il soggetto; esso va persino oltre il singolo individuo per realizzarsi nella comunità.⁴⁶¹ Tale ragionamento poetico è rintracciabile ad esempio nei versi di *Friedensfeier* (StA III, 536), in cui gli uomini non

⁴⁵⁷ Cfr. BARBARA THUMS, *art. cit.*, p. 91. Si veda anche MICHEL FOUCAULT, *Che cos'è un autore?*, in IDEM, *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-21: 4: «Il racconto di Shèhèrazade è il contrario accanito dell'assassino, e lo sforzo ripetuto ogni notte per riuscire a mantenere la morte fuori del cerchio dell'esistenza. A questo tema [...] della scrittura [...] la nostra cultura ha fatto subire una metamorfosi; ormai la scrittura è legata [...] al sacrificio stesso della vita; è un eclissarsi volontario che non deve essere rappresentato nei libri poiché esso si compie nell'esistenza stessa dello scrittore. L'opera il cui dovere era di conferire l'immortalità ha ormai acquisito il diritto di uccidere, di essere l'assassina del suo autore».

⁴⁵⁸ Cfr. anche SARA BARNI, *Mayröcker e la sua prosa*, cit., pp. 28 sg.

⁴⁵⁹ Si vedano a tal proposito l'interpretazione e la trascrizione di Dieter Burdorf, in cui le virgolette "<>" indicano la presenza di un testo indecifrabile: «und mich leset o/Ihr Blüthen von Deutschland, o mein Herz wird/Untrügar Krystall an dem/Das Licht sich prüfet < > Deutschland <?>» (DIETER BURDORF, *Hölderlins späte Gedichtfragmente*, cit., pp. 340-492).

⁴⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 482 sg.

⁴⁶¹ Cfr. LUIGI REITANI, *L'«errore» di Dio*, cit., p. XXXIII.

esistono tanto *nel* colloquio, ma essi stessi esistono in quanto «colloquio», in quanto sono per così dire parlati, e il linguaggio, esattamente come si è visto in precedenza per Mayröcker, è esperienza.⁴⁶²

La brutalità inerente alla scrittura della frammentazione perseguita da Mayröcker è ormai premessa dell'atto creativo, conosciuta e accettata dall'Io, il quale, come si è visto anche nel secondo capitolo con *selbstaugesandte Laute*, è pronto a sacrificare la propria integrità e la propria certezza identitaria.⁴⁶³ La dispersione di se stesso nelle cose e nella lingua, andando a identificarsi con l'oggetto stesso durante l'atto della scrittura,⁴⁶⁴ è il modo in cui il soggetto diventa strumento per conoscere la realtà, ridotta anch'essa in schegge nello spazio scritto.⁴⁶⁵ Sul piano intertestuale ciò si traduce in una dissoluzione del Sé nelle parole altrui.

Da quanto si è osservato finora emerge come, mediante l'intertestualità, nelle liriche di Mayröcker il lettore sia posto di fronte a un complesso *gioco delle maschere*, in cui si assiste all'uscita dell'Io da se stesso, allo sconfinamento dei propri limiti, un'esperienza comune all'estasi.⁴⁶⁶ Gli esempi illustrati mostrano che il “travestimento delle/nelle parole”⁴⁶⁷ però viene svelato da acute strategie di contrasto, con le quali si scoprono i ruoli dei rispettivi modelli autoriali evocati e le coercizioni da essi imposte a un tempo. Anche in questo modo l'arte si riconferma «immagine-rebus della verità».⁴⁶⁸ In questo contesto l'istanza autoriale è di volta in volta indebolita e rafforzata, senza poter mai

⁴⁶² Si vedano i versi di *Friedensfeier*: «Viel hat von Morgen an,/Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander,/Erfahren der Mensch; bald sind wir aber Gesang». Cfr. MARTIN BUBER, “*Seit ein Gespräch wir sind*”. *Bemerkungen zu einem Vers Hölderlins*, HJb 11, 1958-1960, pp. 210-211: 210.

⁴⁶³ Cfr. GP II 284: «Das Bleibende sehen im Vergänglichen; die Anatomie der Dinge und aller Lebewesen erkennen und in Sprache verwandeln; eine Literatur der Zersplitterung (als MEDIUM DES MITLEIDS) schreiben, nämlich ein sich in alle Geschöpfe zersplittern, versprengen, verschütten, verteilen, zerstäuben; das oberste Ziel nie aus den Augen verlieren : einer poetischen Wahrheit gerecht zu werden».

⁴⁶⁴ Sul processo di disgregazione dell'Io nella pratica intertestuale si veda la nota 428. Mentre il concetto di identificazione con l'Altro durante la scrittura è illustrato da Mayröcker nell'intervista di TOBIAS HABERL, “*Ich bin erst mit Mitte 70 ein wirklicher Mensch geworden*”, cit.: «Wenn ich schreibe, kommt mir das, was ich beschreiben will, so nahe, als ob es mir gegenüber sitzt. Oft heule ich beim Schreiben, weil ich mich so gut in alles hineinversetzen kann. Menschen, Tiere, ganz egal, mit allem, was mir nahe ist, kann ich mich völlig identifizieren. Ich bin dann dieses Ding».

⁴⁶⁵ Con il termine «Welt-Splitter» (GP II 269) Mayröcker designa in *MAIL ART* fenomeni del mondo esterno di origine acustica e visuale, elementi provenienti dall'intuizione, materiale linguistico “prefabbricato”, ossia prelevato altrove e assemblato poi tramite montaggio, nonché citazioni fittizie.

⁴⁶⁶ Cfr. GP V 229: «dieses Maskenspiel, das ich der Außenwelt biete, zumute, das rasende : rasante Einsetzen von Personenfiguren in meiner Schreibearbeit». Cfr. WOLFGANG ISER, *Renaissancebukolik als Paradigma literarischer Fiktionalität*, in IDEM, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, pp. 60-157: 137.

⁴⁶⁷ Cfr. nota 428: «WORTVERKLEIDUNG».

⁴⁶⁸ Cfr. nota 307.

uscire dalla condizione di precarietà. L'accettazione della perdita di una stabile posizione centrale da parte dell'Io si tramuta in un'occasione per la poesia di esprimere le proprie possibilità, di arricchirsi di più prospettive e di creare, all'interno della molteplicità di cui si fa testimone, lo spazio per l'ancora sconosciuto, l'inedito, poiché «[s]olo la totalità del “tutto contemporaneamente” conserva ancora la promessa di poter manifestare qualcosa di nuovo».⁴⁶⁹ Una rappresentazione fluttuante dunque che va però ben al di là delle apparenze, poiché, come si è visto, implica una riflessione poetologica sulle categorie tradizionali di autore e soggetto, divenute problematiche non solo all'interno del discorso intertestuale, ma anche in seno a dibattiti più ampi. L'uso di maschere non è pertanto un semplice nascondimento dell'Autore/Autrice, bensì fa parte di una precisa concezione poetica ed è interpretabile all'interno di un'ampia cornice letteraria.

Nell'esercizio estetico del mascheramento e dello smascheramento è implicato dunque un rovesciamento degli elementi presi in considerazione, che talvolta è impiegato allo scopo di mettere in discussione le polarità. Un caso emblematico è costituito in *Scardanelli* dai versi iniziali della lunga poesia *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld* (Sc 32-33):

das Lamm wird zum Hirten der Hirte zum Lamm und so schreie ich zu
 mir dasz mir die Kehle heiser und es schnürte mir die Kehle es
 schnürt mir das Herz der Himmel verdüstert bin Maler gewesen
 während ich Ueckers Nagelbett, während Ueckers Nagelbett
 mein Be-
 wusstsein durchbohrte was mich berauscht. [...]

Riprendendo dal titolo l'immagine dell'agnello cara a Mayröcker, la struttura chiasmica del primo verso non si ferma ad abbattere semplicemente la tradizionale gerarchia tra dominatore e dominato, protettore e protetto, a livello generale.⁴⁷⁰ Avendo

⁴⁶⁹ BARBARA THUMS, *art. cit.*, p. 99: «Nur die Totalität des ‚Alles zugleich‘ enthält noch das Versprechen, Neues entfalten zu können».

⁴⁷⁰ Cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, a cura di Günter Butzer, Joachim Jacob, Stuttgart, Metzler, 2012, s.v. “Hirt / Herde”. Ovviamente, in questo caso, sono possibili più letture intertestuali, non ultima quella che porta al Vangelo di Giovanni, nel quale Gesù si presenta come il vero e il buon pastore delle sue pecorelle, il popolo (cfr. Gv 10, 1-18), oppure altrove nel ruolo di agnello, ossia di vittima sacrificale (cfr. Gv 1, 29-34). Il collegamento alla prospettiva religiosa potrebbe essere legittimo, poiché *Scardanelli* riporta diversi richiami alla Bibbia o alle figure che la popolano, ad esempio a Gesù e alla Madonna (cfr.

ormai familiarizzato con la pratica intertestuale dell'autrice, appare chiaro che pastore e agnello vanno valutati sotto una tale lente interpretativa.⁴⁷¹

Pastore e agnello, o pecora, appartengono al repertorio del genere della poesia pastorale e arcadica europea, la cui vera e propria storia inizia nel 40 a. C. con le *Bucoliche* di Virgilio, autore che riprende e varia gli idilli e i componimenti pastorali del poeta greco Teocrito e arriva alla "scoperta" di quel "Paese letterario" chiamato Arcadia, sopravvissuto nella sua connotazione utopica sino ai tempi di Goethe e del primo Romanticismo con Novalis.⁴⁷² Con le sue costanti e le sue variazioni, la forma bucolica consente ai suoi protagonisti di svincolarsi dall'attività più propriamente agreste e di porre in atto una messa in scena. I pastori recitano un determinato ruolo all'interno di gare poetiche nelle quali il migliore compositore di canto si aggiudica un premio, ad esempio un capo di bestiame dell'avversario, per cui canti e animali diventano equivalenti.⁴⁷³ A partire da Virgilio i pastori sono un sinonimo per i poeti, e quindi una "maschera" con la quale i protagonisti superano la loro originaria natura senza tuttavia dimenticarla.⁴⁷⁴

Sc 9, Sc 16). Ciononostante, al fine di questa sezione, preferisco seguire la traccia pastorale piuttosto che quella biblica, la quale, come si vedrà, non è del tutto trascurata. Anche De Felip offre un'attenta analisi di *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld*, senza tuttavia considerare le figurazioni di soggetto bucolico. Cfr. ELEONORE DE FELIP, *Zur Simultaneität von Glück und Schmerz in Friederike Mayröckers Gedicht und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld*, in «Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv», 32, 2013, pp. 89-100, consultabile anche in urn:nbn:at-ubi:1-1445).

⁴⁷¹ A sostegno di una lettura intertestuale vi sono i versi della poesia *vor Sommer die Andachts Alm aber wie rohes Holz auch die Geiszen* (Sc 42): «das Flüstern/der Seelen der zungenleckenden (Salz) Rinder Schafe und/ Geiszen welche der Poesie so verwandt».

⁴⁷² Cfr. KLAUS GARBER, *Arkadien. Ein Wunschbild der europäischen Literatur*, München, Fink, 2007, pp. 34 sg. Il genere pastorale fonda le sue radici nel mondo del mito, a cui esso resta legato mediante la figura del bel pastore-poeta Dafni. I precursori di Virgilio, il fondatore dell'utopia arcadica in Europa, sono da individuare in Stesicoro (VI secolo a. C.) e, come si è visto, in Teocrito (III secolo a. C.) (cfr. *ivi*, p. 17). Più tardi, con Schiller, si compie la transizione da Arcadia all'Eliso. In questo passaggio il tratto utopico non va perduto ma l'uomo, che non può più far ritorno nell'Arcadia, deve spostare la sua attenzione dalla dimensione idillica, ormai perduta, del passato, alla speranza di conoscere la felicità nel futuro (cfr. *ivi*, p. 103). Per quanto riguarda tempi più recenti, pur ammettendo le eccezioni alla tendenza dominante rappresentate da Hölderlin, Jean Paul e Mörike sino a Keller e Raabe, Garber sostiene la seguente tesi: «[D]as arkadische Ethos [scheint – S. S.] nicht mehr wie bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in festen Gattungsgefäßen geborgen zu sein, sondern [blitzt – S. S.] als momentanes Bild in den verschiedensten dichterischen Formen, ja noch in der Sozialphilosophie und verwandten Äußerungen [auf]» (*ivi*, p. 112).

⁴⁷³ Cfr. WOLFGANG ISER, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁷⁴ Cfr. KLAUS GARBER, *Arkadien*, cit., p. 37; WOLFGANG ISER, *op. cit.*, p. 65. Nella quinta egloga delle *Bucoliche* ad esempio è rievocata, in un primo momento, la morte del pastore Dafni, con la quale cessa di esistere il canto sulla terra e sopraggiunge un tempo segnato da desolazione, tristezza e vuoto, dato che sul canto si fonda il legame tra uomini e natura. L'interscambiabilità tra canto e animale è qui evidente nel fatto che Dafni scrive i versi più belli e di conseguenza custodisce il gregge più bello (cfr. KLAUS GARBER, *Arkadien*, cit., p. 29). Il concetto di maschera è impiegato da Iser per descrivere la simulazione portata avanti dai protagonisti del romanzo pastorale *Arcadia* di Philip Sydney (1580) (cfr. WOLFGANG ISER, *op. cit.*, p. 135).

Partendo da un retroscena di questo genere, *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld* supera una visione binaria ribaltando letteralmente in questo caso le tradizionali categorie di pastore-poeta e animale-poesia, benché tale soluzione, come si vedrà, non abbia carattere ultimativo. Il primo verso ribadisce in modo indiretto che l'autorità nel testo passa dal poeta alla poesia, mentre l'autore occupa una posizione subordinata, giacché, come l'essere umano, «consiste solo di scrittura». Il ribaltamento di ruoli avviene in uno scambio di maschere, per cui chi ricopre solitamente un ruolo dominante diviene subalterno. In tal modo il primo verso della poesia diventa esempio paradigmatico del processo estetico di travalicamento dei confini, poiché si assiste non solo al superamento della mimesi della natura – data dall'aderenza ai costumi pastorali – come è richiesto dal genere bucolico, ma anche della maschera stessa.⁴⁷⁵ I restanti versi riportati mostrano gli effetti di una simile dinamica: alle strilla dell'Io segue una crescente difficoltà comunicativa, evidente nell'immagine della gola rauca e attanagliata, come il cuore, da non si sa chi o cosa.

L'Io spodestato dalla sua posizione privilegiata potrebbe dunque percepire lo spazio riservatogli come angusto e opprimente. A colpire maggiormente è però il successivo uso alternato dei pronomi di prima e di terza persona singolare: è l'indecisione a governare questa porzione di testo, specialmente nel quarto verso, in cui è palese una posizione oscillante circa l'entità del soggetto («während ich Ueckers Nagelbett, während Ueckers Nagelbett/mein Be-/wusztsein durchbohrte»). In questa prospettiva caratterizzata dall'incertezza il primo verso potrebbe prestarsi anche a una seconda lettura: l'agnello diventa pastore, e ciò che è diventato pastore torna ad essere agnello, ammettendo dunque un passaggio costante di poesia e poeta dal ruolo di dominante a quello di dominato. Persino in questo caso però l'autorità dell'Autore non è inoppugnabile e tale circostanza si presenta in tutta la sua violenza. Come si è osservato nel primo capitolo, il dolore per Mayröcker è una premessa all'euforia dello scrivere. Non stupisce dunque che, dopo tante esternazioni di sofferenza e la constatazione dell'esistenza aleatoria del soggetto, in conclusione della lunga sequenza l'Io affermi che un simile decorso generi in lui entusiasmo.

⁴⁷⁵ Il genere pastorale nella sua storia mostra il mascheramento come uno strumento per superare i confini e le opposizioni binarie. In questo senso, un caso emblematico è rappresentato dall'*Arcadia* di Sannazaro, il primo romanzo pastorale del Rinascimento (cfr. WOLFGANG ISER, *op. cit.*, p. 130).

Visto sotto questa luce, il paragone operato nel titolo tramite la congiunzione «wie», per cui il soggetto urlerebbe come gli agnelli, potrebbe esprimere il sacrificio dell'Io: gli agnelli, simbolo di innocenza e anche di Gesù nel suo ruolo di vittima di espiatione per il mondo, sono per antonomasia animali sacrificali.⁴⁷⁶ In questa accezione la forma plurale si distinguerebbe dunque dalla sua successiva occorrenza al singolare, andando ad allargare la rete di significati. Il quadro però è ben più complesso. Con la sbarra obliqua Mayröcker infatti è solita segnalare una distanza tra le parti in cui essa è interposta. Di conseguenza piuttosto che di paragone sarebbe più appropriato parlare di opposizione. Tuttavia, trattandosi di una distanza più permeabile rispetto a quella generata dal punto o dal punto e virgola,⁴⁷⁷ l'idea della vittima non è da escludere del tutto, e anzi si è costretti a mantenere entrambe le possibilità: il contrasto e la somiglianza, immessa tramite «wie», sono tenuti insieme in un insolubile paradosso. La configurazione del titolo si rivela essere pertanto un altro accorgimento che concorre al superamento dell'esclusività del rapporto duale.

Anche la personale rivisitazione del topos permette di concretizzare ancora una volta la generale tendenza già illustrata nelle pagine precedenti, secondo cui tra gli opposti si stabilisce un'interazione che, risolvendo il dualismo, apre a una terza via, comprensiva di più possibilità e che dunque ammette ambiguità e polivalenza semantica. Facendo interagire in modo inconsueto i due termini pastore e agnello, Mayröcker espande il contesto. Ciò che è “detto” diventa doppio. In questo modo l'autrice potenzia la strategia di condensazione semantica già adoperata dalle varie rielaborazioni del topos bucolico. L'operazione messa in atto in *Scardanelli* riesce a sfruttare e moltiplicare gli effetti dell'antico principio proprio dei termini “pastore” e “agnello” di non rappresentare se stessi, bensì qualcos'altro, pur conservando nella loro ambivalenza ciò che è stato superato.⁴⁷⁸

Mayröcker sviluppa ulteriormente l'estensione dei significati possibili, ponendo i suddetti termini in una relazione intertestuale più ampia, in cui, oltre alle parole di

⁴⁷⁶ Cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. “Lamm / Schaf”.

⁴⁷⁷ Cfr. l'intervista rilasciata da Mayröcker a Schmidt (SIEGFRIED J. SCHMIDT, “*Es schießt zusammen*”, cit., pp. 280 sg.): «Ich finde, daß ein Schrägstrich ungeheuer viel ausdrückt und ich habe besonders in den neuen Prosatexten, etwa in den *Abschieden*, durch die Schrägstriche eine gewisse Distanz zwischen den einzelnen Satzzeilen geschaffen, die andererseits durchlässiger ist als die Distanz durch Punkt oder Strichpunkt oder einen anderen Bruch im Satz. Ich finde, daß ein Schrägstrich sehr viel mehr aussagen kann und zugleich durchlässiger ist als alle anderen Satzzeichen, zugleich aber doch nötige Distanz schafft».

⁴⁷⁸ Cfr. WOLFGANG ISER, *op. cit.*, p. 90.

Hölderlin, si intrecciano una serie di motivi letterari – alcuni legati in qualche modo all’Arcadia –, su cui si avrà modo di riflettere ampiamente nel sesto capitolo. Fin da ora si può invece verificare l’impatto del riferimento intertestuale ai versi di Hölderlin su *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld* e dimostrare il ruolo determinante che simili rimandi hanno per la leggibilità del nuovo testo. Essi hanno prima di tutto una funzione semantica. La seconda parte del titolo, che segue alla sbarra obliqua e che ingannevolmente non è marcata in alcun modo, è infatti una porzione di un verso di *Das Ahnenbild* (FHA IV, 269), un’ode composta nel 1800 e in cui viene rappresentato un idillio, secondo una classificazione antropologico-culturale formulata da Hölderlin e che farà da base per la successiva e complessa dottrina estetica dei toni. All’idillio corrisponderà nell’alternanza dei toni la categoria dell’“ingenuo”.⁴⁷⁹ Nella poesia infatti l’uomo rappresentato «vive in un tutto armonico con il suo semplice ambiente, anche se, paragonandolo agli altri, sembra mancare di energia e anche di profondità di sentimento e di spirito».⁴⁸⁰

Mentre nel pre-testo gli agnelli che urlano nel campo sono un termine di paragone per rendere un’immagine della gioia manifestata da un bambino, nella combinazione di Mayröcker la citazione assume, come si è visto, una connotazione piuttosto ambigua.⁴⁸¹ Essa rafforzerebbe l’effetto del contrasto, se si ammettesse che la prima parte del titolo è una forte espressione del dolore, come almeno lascerebbe pensare il grido dell’Io, il quale non vivrebbe dunque in completa armonia con il suo mondo. Una tale interpretazione è accettabile se si ricorda ad esempio l’urlo sofferente di Giobbe «[s]chreie ich zu dir» (Hiob 30, 20), quando egli nel ruolo di vittima rivolge a Dio un

⁴⁷⁹ Cfr. il commento di Luigi Reitani alla poesia (Tll 1690). Alla categoria dell’ingenuo Hölderlin affianca quella dell’eroico e dell’ideale. Sull’alternanza dei toni lo studio finora più completo è quello di LAWRENCE RYAN, *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart, Kohlhammer, 1960.

⁴⁸⁰ Il passo appartiene a *Una parola sull’“Iliade”* (1799) di Hölderlin ed è citato da Luigi Reitani (Tll 1690).

⁴⁸¹ Cfr. *Das Ahnenbild* (FHA IV, 269): «In die Wohnung, wo dich, Vater! das Söhnlein nennt, /Wo es lächelnd vor dir spielt und den Mutwill übt,/Wie die Lämmer im Feld, auf/Grünem Teppiche, den zur Lust». Altrove in *Scardanelli* emerge in maniera esplicita il paragone tra bambino e agnelli. Nella poesia *die Leinwände Maiglöckchen 2008* (Sc 48) esso introduce un’inaspettata violenza esercitata dall’Io contro se stesso: «Wie/Knäblein (Lämmer) reiz ich die Augen schön mir aus». Il paragone dunque è di nuovo impiegato per produrre un effetto di straniamento rispetto alla visione consueta di una realtà nota (non ci si aspetterebbe infatti che un bambino o un agnello si infliggesse una simile pena) e rispetto alla soluzione scelta da Hölderlin. Il procedimento intertestuale adottato in *Scardanelli* da Mayröcker per Hölderlin sarà illustrato sulla base della trascrizione di Sattler, così come si citeranno le datazioni proposte dall’editore, dato che, come si è visto, per il suo scopo l’autrice si serve dell’edizione di Francoforte.

disperato lamento per la propria sorte infelice, ingiusta e incomprensibile, ma a cui non si può sottrarre.⁴⁸²

Se si accetta questa interpretazione, si può dire che non si ha soltanto una corrispondenza tra il grido di Giobbe e l'espressione «*schreie ich zu mir*» a livello sintattico. Nel testo di Mayröcker è rilevabile anche una soluzione che porta alle estreme conseguenze la situazione rappresentata nel monologo di Giobbe a livello semantico. Giobbe sente che il suo lamento resta inascoltato o comunque senza risposta, «[s]chreie ich zu dir, so antwortest du mir nicht» (Hiob 30, 20). In *und so schreie ich zu mir* l'io sembra affrontare le conseguenze di un'assenza di una risposta o di un interlocutore. Dirigendo l'urlo verso se stesso o esprimendo il lamento soltanto nella propria interiorità, egli pare rinunciare a qualsiasi tentativo di stabilire un contatto con il Tu, rappresentato soltanto nella forma dell'aggettivo possessivo «*deine*» nella seconda metà del lungo componimento. L'io sa di non potersi opporre a un funesto destino, necessario per il ben più alto progetto di letteratura, e si affligge, ma, non contando più di essere ascoltato o di ricevere una risposta, si chiude in un monologo. La serenità evocata dalla citazione di Hölderlin entra quindi in conflitto con la lacerazione dei sentimenti evocata nella prima parte del titolo. Allo stesso tempo il titolo, comprensivo della tragicità del dolore e della gioia, anche quella ingenua e inconsapevole dell'idillio, non solo introduce e scandisce le dinamiche più complesse interne dell'intera poesia,⁴⁸³ ma rappresenta una sintesi quasi schematica o una versione ridotta della più generale poetica degli affetti adottata da Mayröcker, per la cui realizzazione in *Scardanelli*, come nelle poesie trattate nel secondo capitolo, Hölderlin diventa una componente fondamentale.

D'altra parte è ravvisabile nel controverso titolo della poesia di Mayröcker un altro elemento che rende permeabili i confini della contrapposizione. La citazione dell'immagine degli agnelli elaborata da Hölderlin richiama indirettamente l'idillio di *Das Ahnenbild*, il quale in effetti mostra la sua particolarità nella «totale assenza dell'io

⁴⁸² La Bibbia è una fonte a cui Mayröcker ricorre non di rado per la composizione dei suoi testi. Si veda ad esempio la poesia *bei der Lektüre der Luther Bibel* (VG 339). In particolare Giobbe è una figura spesso citata da Mayröcker, specialmente in correlazione alla perdita della felicità passata, come accade ad esempio in *Hiob XXIX 2-6* (GG 624).

⁴⁸³ Cfr. ad esempio i versi: «und so schreie ich zu/mir dasz die Kehle mir heiser», «was mich berauscht», «aber *ergrauten* schon nach 1 paar Tagen, aber 1/liebes Glück».

lirico» e nella «conseguente radicale prospettiva dall'esterno».⁴⁸⁴ Questo non è certo il caso di *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld*, in cui il soggetto è ancora presente, malgrado rischi sempre di scomparire e soffra a causa della propria immolazione (pur tuttavia tollerata). Tuttavia la presentazione di un'alternativa al primato dell'Io, il cui sacrificio non è peraltro tematizzato nell'ode di Hölderlin, è un tratto comune ad entrambi i componimenti. Sotto questo punto di vista si potrebbe trovare allora una connessione, anche se molto sottile, tra la menzione degli agnelli nel titolo e la comparsa dell'animale-poesia nel primo verso come segnale di relativizzazione della posizione assolutizzante del pastore-poeta.

Il rapido ma necessario orientamento nel labirinto intertestuale di Mayröcker ha consentito di evidenziare alcune linee-chiave: un concetto di autore e soggetto che accetta il proprio declassamento e impiega a vantaggio della poesia l'idea del lettore, lanciata da Barthes, come luogo del molteplice e dell'eterogeneo; un gesto del velare-svelare operato mediante l'uso di maschere, ossia messe in scena di modelli autoriali che sfrangiano i confini tra opposti, creando così lo spazio per una terza via, alternativa alle classificazioni binarie e aperta al paradosso e all'ambiguità semantica.

La presentazione esplicita dell'intertestualità nel testo corrisponde a una messa in scena attuata per mostrare la precarietà del soggetto, che presta il suo spazio alla voce di un altro. La pratica intertestuale di Mayröcker inoltre implica in genere la validità ancora attuale di ciò che viene citato dalla tradizione o almeno delle questioni che hanno stimolato una riflessione passata e che meritano di essere considerate ancora oggi, anche arrivando a conclusioni differenti. Adoperando l'intertestualità come mascheramento e smascheramento, una poesia ricorda intenzionalmente il passato e lo rende attuale nella variazione. Tale meccanismo diverrà più chiaro durante l'analisi di *Scardanelli*. Prima di stabilire il ruolo di Hölderlin all'interno di questo quadro, occorre esplorare le modalità intertestuali impiegate nella raccolta.

⁴⁸⁴ La citazione proviene dal commento di Luigi Reitani a *Das Ahnenbild* (TII 1689).

3. 2 Sui modi dell'intertestualità: Hölderlin nella raccolta Scardanelli

Il lavoro interpretativo presuppone la valutazione dei richiami che interessano Hölderlin in *Scardanelli*. Una breve panoramica sulle modalità di ripresa e trasformazione, attraverso le quali si definiscono in via preliminare le linee fondamentali del rapporto preso in esame, servirà da premessa da cui partire per esplorare e ricostruire gli itinerari intertestuali da esemplificare più avanti. Lo scopo dunque non è allestire una raccolta esaustiva di tutti i riferimenti, che nel caso di Mayröcker è per varie ragioni sempre difficile da raggiungere,⁴⁸⁵ né tanto meno fornire una classificazione completa. Si vedrà come le tipologie offerte dalle sistematizzazioni intertestuali illustrate in precedenza coprano solo una parte del fenomeno in *Scardanelli* e occorra dunque relativizzarle e integrarle con ulteriori criteri formali e contenutistici sulla base di un'analisi ravvicinata dei testi. L'approccio alle poesie è guidato da tre domande, a cui intendo rispondere con alcuni esempi: quali forme intertestuali compaiono più di frequente? Che tipi di marcatura prevalgono? Trattandosi di un'analisi dei caratteri qualitativi, occorre poi chiedersi quale funzione rivestano simili dispositivi intertestuali.

Per rispondere alle domande non potrò usufruire dei materiali di studio e di lavoro usati dall'autrice durante la composizione di *Scardanelli*, poiché essi non sono emersi durante le mie ricerche presso l'archivio. Il pre-lascito conserva documenti databili sino al 2009.⁴⁸⁶ Nell'abitazione della stessa Mayröcker è custodito il restante materiale, il quale però, a causa del celebre disordine imperante negli ambienti privati dell'autrice, non risulta più rintracciabile.⁴⁸⁷

I riferimenti al poeta sono di due tipi. Il primo gruppo è costituito dalla citazione, il secondo dall'allusione. Essi saranno indagati sia sul piano formale che su quello tematico.

⁴⁸⁵ Diverse sono le criticità legate all'analisi dei testi di Mayröcker. Innanzitutto per il suo lavoro l'autrice si serve di un repertorio molto vasto che non si limita alla letteratura mondiale, ma spazia nei campi della teoria letteraria, della mitologia, della filosofia, dell'arte e della musica, e si addentra nella consultazione di dizionari specialistici. A questo bagaglio quasi enciclopedico si aggiunge l'aspetto precario, apparentemente accidentale e approssimativo dell'opera, un aspetto ottenuto mediante ripetizioni, associazioni ardite, polisemia, frammentarietà ed estraneità rispetto a una precisa successione logica e storica dei fatti.

⁴⁸⁶ L'entità del fondo è verificabile sul sito www.wienbibliothek.at.

⁴⁸⁷ Tale informazione proviene dalla conversazione avuta con Mayröcker il 21 marzo 2015. Nel pre-lascito non ho rinvenuto inoltre alcun materiale preparatorio impiegato per le due poesie poste in apertura della raccolta e che riportano una data di composizione anteriore rispetto alle altre liriche.

All'interno del primo gruppo si trovano citazioni marcate e criptocitazioni. Un esempio per entrambi i tipi è offerto dalla poesia *an EJ* (Sc 19), rivolta a Ernst Jandl, come suggerisce l'abbreviazione nel titolo. Il metodo con cui la presente ricerca si muoverà prevede in un primo momento la valutazione delle dinamiche e delle ambiguità interne alla poesia, in un secondo momento lo studio dell'attitudine intertestuale del testo orientata a Hölderlin e infine l'analisi della poesia nella sua interezza sullo sfondo dei risultati ottenuti. Come si vedrà, il lavoro di interpretazione raggiunge un livello più profondo di comprensione quando tiene conto dei riferimenti a Hölderlin. Essi infatti definiscono o accentuano l'orientamento della poesia che li ospita, pur essendo inseriti all'interno di una complessa rete semantica di rapporti associativi. Ciò non vuol dire che le poesie di *Scardanelli* non siano recepibili per il lettore che non conosce il retroscena intertestuale. Tuttavia, dato che le liriche di Hölderlin contribuiscono in maniera decisiva alla costituzione dei testi della raccolta, il ruolo rivestito dal pre-testo nell'interpretazione di *Scardanelli* diventa fondamentale.⁴⁸⁸ Di seguito riporto per intero il primo esempio dato da *an EJ*:

er lädt mich zum Essen es war schon Frühling wir waren
 uns eins ich spürte die Fülle seines Geistes er trank
 1 Glas Rotwein und mehr ich blickte ihn lange an faszte
 nach seiner Hand die Zeit verging noch nicht so rasch wie
 heute er wuszte Bescheid ich war geborgen *an Gängel-*
banden wie Kinder hält und es listet die Seele Hölderlin
 Limonen nämlich heilig gesprochen in zerfetzter Kiste Konsum
 Limonen nämlich wo der südliche Himmel. Fröhlich waren
 wir eine stille Fröhlichkeit *ach ahnungslos* war ich und
 Vorfrühlingsmittag, sein Sacktuch (kariert) auf dem Gasthaus-
 tisch die KNOSKE (nein, nicht Knospe) von Ponge -
das Nerven und Tanzen und in der Laube in der wir saszen sein
 Herz (sein Schatten) das für mich schlug, jedes Eckchen der
 Erde jede Hecke Halde Blume des Dichters : warme
 Asche
 1 Teebeutelchen ist INRI 1 kl.Vogelschädel auf unserem Bett

24.2.08

⁴⁸⁸ Su questo punto dissento fortemente con l'opinione di Kunz sull'inutilità di una identificazione delle fonti nell'analisi intertestuale dell'opera di Mayröcker (cfr. EDITH ANNA KUNZ, *op. cit.*, p. 34).

Da un punto di vista formale, la poesia è costruita su proposizioni principali, alle quali a partire dalla seconda metà del componimento si aggiungono altre scelte sintattiche. Prima di tutto, frasi secondarie, di cui si trovano due esempi: uno subito troncato («wo der südliche Himmel.») e un altro invece dato per intero «und in der Laube in der wir saszen sein/Herz (sein Schatten) das für mich schlug»). Secondo, giustapposizioni di immagini (ad esempio «und Vorfrühlingsmittag, sein Sacktuch (kariert) auf dem Gasthaustisch die KNOSKE») che pongono in rilievo la parola e ostacolano una lettura guidata dalla ricerca di linearità. Di conseguenza non si può parlare di uno stile esclusivamente parattatico, ed è più corretto porre l'accento sulla costruzione frammentaria e tendente, come la «harte Fügung», all'isolamento delle parole e alla complessità sintattica. Altri elementi degni di nota sono l'iterazione della congiunzione «und» e la scarsa interpunzione.

Inizialmente *an EJ* ritrae una situazione felice del passato, anche se introdotta ambiguamente da un'azione al presente, un elemento che genera un accavallamento temporale. Un Lui invita l'Io a condividere un pasto; in modo repentino e senza pause – il primo segno di interpunzione cade all'ottavo verso – si succedono impressioni e ricordi del soggetto, il quale si riferisce alla rapidità dello scorrere del tempo nel presente rispetto al passato. Lo scenario di ieri è dato dall'unità tra l'Io e il Lui in un Noi («wir waren/uns eins»), dalla pienezza dello spirito («die Fülle seines Geistes»), dall'intimità e dalla totale immersione nell'Altro («ich blickte ihn lange an faszte/nach seiner Hand») e da una situazione conviviale («er trank/1 Glas Wein») che si ripropone nella seconda metà della poesia con «sein Sacktuch (kariert) auf dem Gasthaus-/tisch». Alla sensazione di protezione («ich war geborgen») si aggiunge poi la gioia quieta, silenziosa («eine stille Fröhlichkeit»), ma alla primavera («es war schon Frühling») e alla consapevolezza del Lui nella prima parte («er wusste Bescheid») si contrappongono l'anticipazione temporale («Vorfrühlingsmittag») e l'inconsapevolezza dell'Io («*ahnungslos* war ich») nella seconda parte. La scena idillica è coronata dal sentimento amoroso espresso nel frammento «sein/Herz (sein Schatten) das für mich schlug», dall'accoglienza offerta dagli elementi naturali («in der Laube in der wir saszen») e da un senso di vicinanza tra natura e poeta («jedes Eckchen der/Erde jede Hecke Halde Blume des Dichters»).

All'interno dell'idillio passato sono però inseriti elementi che rompono almeno in superficie la continuità logica e tematica appena descritta, a cominciare dall'immagine dei limoni. Essi sono simbolo tardomedioevale di vita e acquistano nel tempo un valore sacrale: all'anima del morto portano forza e purificazione, mentre a chi è in lutto conferiscono protezione dalla morte. In età moderna il potenziale semantico si amplia grazie a un processo di secolarizzazione e il limone è apprezzato per le sue caratteristiche sensoriali – colore, gusto, odore – e per la sua provenienza. Il frutto diventa simbolo del paesaggio idillico e soleggiato nel Mediterraneo per una classica “Sehnsucht” nei confronti dell'Italia, il cui esempio in assoluto più celebre è dato dai versi della ballata *Mignon* «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen [...]?», tratti dal *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) di Goethe.⁴⁸⁹ Non a caso la poesia di Mayröcker, sebbene si serva di una versione della parola più vicina al suono della lingua italiana, allude a questo retroscena letterario per rafforzare sia l'atmosfera di serenità anche e soprattutto su un piano letterario e quindi intertestuale sia implicitamente il desiderio struggente di una realtà lontana («Limonen nämlich wo der südliche Himmel.»). Alla “Sehnsucht” si sovrappone nel verso successivo la malinconia per la distanza temporale introdotta mediante il commento sospirato «*ach ahnungslos war ich*».⁴⁹⁰ I limoni sono presentati però in una disposizione anaforica e solo poco prima sono oggetto di un contrasto: essi sono consacrati tramite la parola («heilig gesprochen») e al contempo si trovano in una cassetta sbrindellata posta accanto al nome di un supermercato appartenente a una catena austriaca («Limonen nämlich heilig gesprochen in zerfetzter Kiste KONSUM»).

Un altro elemento destabilizzante è la brusca interruzione del discorso mediante il riferimento intertestuale a Francis Ponge. Anche l'uso delle parentesi è da intendersi in questo senso, poiché contribuisce alla rottura del flusso del discorso e, in questo caso, all'estensione della dimensione polifonica mediante la confutazione di un potenziale fraintendimento. Nel frammento «die KNOSKE (nein, nicht Knospe) von Ponge →» la

⁴⁸⁹ Cfr. JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Mignon*, in IDEM, *Leben und Werk*, cit., p. 111. Sulla simbologia dei limoni in letteratura si veda *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. “Zitrone”. Il tema della “Sehnsucht” in *Scardanelli* sarà approfondito nel sesto capitolo.

⁴⁹⁰ Anche altrove nella raccolta si trova l'accostamento tra luoghi italiani e ricordo di un'esperienza di felicità passata, ad esempio in *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-* (Sc 18), *An.* (Sc 22).

messa in risalto di una parola inesistente, e attribuita allo scrittore francese, manifesta il ricercato effetto straniante.

Persino il finale stride con l'idillio del passato, poiché viene messa in luce la dimensione attuale della morte nell'associazione ambigua tra cuore e ombra,⁴⁹¹ «sein Herz (Schatten)», e nella menzione della cenere calda, «warme/Asche». La comparsa dell'iscrizione «INRI» potrebbe rimandare ancora una volta al sacrificio poetico, già illustrato nel capitolo precedente. Un aspetto non discusso in precedenza è invece la vicinanza della poesia e della morte espressa tramite il composto «Vogelschädel», una natura morta sul letto degli amanti, uniti nella poesia e separati dalla morte. Al di là di ogni riferimento autobiografico, con questo composto si esprime più in generale che la poesia è indissolubilmente legata alla morte, un particolare che in seguito apparirà più chiaro.

Per tutti questi motivi, in *an EJ* è la lingua poetica ad essere in primo piano. Da un lato la poesia ha il potere di rivalorizzare gli oggetti ritenuti più insignificanti. I limoni ad esempio sono “rivitalizzati” in due modi: in primo luogo mediante il contrasto generato dall'accostamento a un'immagine di ordinarierà, quotidiano logoramento, appagamento consumistico e consuetudinario, come suggerisce anche il nome del negozio «KONSUM»; in secondo luogo attraverso la rievocazione letteraria. Dall'altro lato il linguaggio poetico mostra la propria energia distinguendosi dalla consuetudine linguistica grazie alla discontinuità sintattica e all'invenzione di nuove combinazioni di lettere e parole. Entrambe colpiscono la capacità immaginativa del lettore e lo costringono a un superiore livello di riflessione e di consapevolezza, a scoprire il nuovo nel vecchio. Ciò avviene in *an EJ* mediante la sostituzione di una lettera che segna il passaggio dalla parola nota «KNOSPE» al neologismo occasionale «KNOSKE». La poesia dunque esiste per operare contro il dato di fatto, contro lo svigorimento intellettuale e la disumanizzazione della vita causati dall'abitudine e dal consumo. Con la poesia inoltre si può riuscire a condurre il terribile confronto con le dissonanze della vita e con la morte.

Passando ora a considerare l'intertestualità che riguarda Hölderlin in *an EJ*, si può innanzitutto notare come nella poesia, così come nell'intera raccolta, sia messa in pratica una tecnica intertestuale che oscilla tra richiami segnalati e nascosti.

⁴⁹¹ Nel mondo classico, ad esempio nelle *Metamorfosi* di Ovidio, le ombre popolano il mondo degli Inferi.

Quanto ai primi, la presenza dei versi del poeta è confinata graficamente mediante il corsivo e subito dopo tramite la menzione del suo nome in «*an Gängel-/banden wie Kinder hält und es listet die Seele Hölderlin*». Malgrado la marcatura, il riferimento non rispetta la forma originaria del pre-testo. Esso presenta una particolare modalità di intervento sul materiale altrui, essendo il risultato di un *collage* di citazioni tratte da odi differenti del poeta: la prima risale a *Dichtermuth*, probabilmente alla seconda stesura (FHA V, 2, 697-698), mentre la seconda alla revisione di *Der Abschied* (FHA V, 2, 492-493).

Si noti come le citazioni marcate introducano il primo segno di incoerenza sintattica: l'unione di elementi eterogenei è ottenuta mediante la congiunzione coordinante «und», la quale produce un effetto dissonante anche nelle sue successive apparizioni. È bene notare anche che da questo *collage* in poi la poesia mostra una crescente tendenza al frammento.

Entrambi i pre-testi sono odi scritte intorno al 1800. *Dichtermuth* ripropone la visione positiva del mondo propria dello stoicismo, secondo cui l'esistenza è solo apparentemente caduca, giacché l'individualità è assorbita nell'armonica ciclicità della natura, fondata su passaggi e mutazioni e priva invece di rotture. Questo pensiero è d'altro canto relativizzato dall'angosciosa coscienza della mortalità. Nella seconda stesura di *Dichtermuth* gli «effimeri» (Til 797) sono sorretti dal proprio avo, il «Dio del sole», protettore delle arti⁴⁹² e dispensatore di vita, «nelle dande/Dorate, come fanciulli» per imparare a camminare «nel tempo fugace». ⁴⁹³ La poesia dunque, nella sua incarnazione divina, ha un duplice effetto: dà sicurezza ai poeti mortali in un tempo storico che è causa del loro declino e al contempo li obbliga ad adempiere il proprio compito messianico, che terminerà con una «morte bella» (Til 797). Con morte però non si intende la fine dell'uomo o del poeta, bensì la fine dell'entusiasmo poetico, il quale, insieme al coraggio, non deve assolutamente venire a mancare prima dell'arrivo

⁴⁹² Cfr. il commento di Luigi Reitani alla poesia (Til 1694-1698). Il verso in Hölderlin recita (FHA V, 2, 698): «so ist ja/Unser Ahne, der Sonnengott, // Der den fröhlichen Tag Armen und Reichen gönnt, / Der in flüchtiger Zeit uns, die Vergänglichlichen, / Aufgerichtet an goldnen/Gängelbanden, wie Kinder, hält». La menzione del Dio del sole e delle arti nella seconda versione di *Dichtermuth* consente di individuare la Poesia come soggetto nella ripresa di Mayröcker. Ciò non toglie che il prelievo possa contenere anche un riferimento alla rielaborazione *Blödigkeit* (FHA V, 2, 699-700), in cui si parla di «Himmels Gott». Il nesso tra arte e protezione leggibile in *Dichtermuth* si rivela più funzionale per l'interpretazione di *an EJ*, ma è altrettanto pertinente l'idea del risveglio delle coscienze e del pensiero negli uomini, detti bambini, grazie al rapporto con «Himmels Gott», chiamato padre (cfr. JOCHEN SCHMIDT, *Hölderlins später Widerruf in den Oden Chiron, Blödigkeit und Ganymed*, Tübingen, Niemeyer, 1978, p. 127).

⁴⁹³ Cfr. anche JOCHEN SCHMIDT, *Widerruf*, cit., p. 126.

del regno di Dio. Quest'ultimo è un concetto cardinale in Hölderlin ed è caricato di un valore politico-religioso, nella speranza di raggiungere una relazione costante con una sfera più alta rispetto a quella occupata dagli uomini e nel desiderio di rinnovamento politico, culturale e sociale.⁴⁹⁴

La situazione presentata nel pre-testo fornisce l'impulso alla "riscrittura" proposta in *an EJ*. La protezione è esplicitamente menzionata in relazione al passato («ich war geborgen»), poco prima della citazione del verso di Hölderlin. Tale verso, sottoposto a operazioni di sottrazione di soggetto, aggettivo, virgole, diventa oscuro nella sua nuova forma, ma pare plausibile vedere un'associazione tra la sicurezza percepita nell'idillio finito e quella attuale offerta dalla poesia nel "tempo fugace" («die Zeit verging noch nicht so rasch wie heute») grazie all'immagine delle dande citate insieme a un verbo al presente («hält»). Del potere salvifico della lingua si ha subito una dimostrazione nella consacrazione dei limoni. La dimensione politica presente nel pre-testo si concretizza in *an EJ* in una reazione della poesia contro la miseria storico-culturale di una società fondata sul consumo. Tuttavia vi è almeno una profonda differenza tra i due testi: *an EJ* è ancorata al pensiero della morte in generale e, come si vedrà ancora meglio in seguito, del poeta, mentre non pare tematizzare la fine dell'entusiasmo.

L'enigmaticità aumenta con la giustapposizione della seconda citazione, anch'essa "mozzata" rispetto al pre-testo «Und es listet die Seele/Tag für Tag der Gebrauch uns ab» (FHA V, 2, 492), con evidenti conseguenze semantiche. L'ode è annoverata tra le poesie ispirate a Diotima, pseudonimo scelto da Hölderlin per stilizzare l'amata Susette Gontard. Per questo nome il poeta si lascia ispirare dalla sacerdotessa che nel *Simposio* di Platone rivela a Socrate l'essenza di *eros*.⁴⁹⁵ Come anticipa il titolo, *Der Abschied* documenta il momento successivo alla separazione degli amanti ripresa dal punto di vista dell'io, il quale si rivolge a Diotima (v. 26) e mostra il suo disappunto nei confronti della «mente del mondo» (TII 901), «Weltsinn». Egli denuncia la «consuetudine», «Gebrauch», che «con astuzia [...] carpisce» l'anima, dunque agisce ingannevolmente, senza che il suo effetto deleterio appaia in maniera immediata. Nella poesia di Mayröcker ricompare il tema centrale della separazione. Il nuovo contesto rende tuttavia più complicata la lettura della citazione. Il soggetto originario è

⁴⁹⁴ Cfr. ULRICH GAIER, *Hölderlin. Eine Einführung*, Tübingen, Basel, Francke, 1993, pp. 359-364.

⁴⁹⁵ Sulla valenza del nome Diotima in Hölderlin si veda il commento di Luigi Reitani alla poesia *Diotima* (TII 1368 sg.).

tralasciato e il verbo è privato del suo prefisso. Ciononostante, se si esclude il significato “elencare”, anche “listen” designa il “fare con astuzia”, il “riuscire con un trucco”.⁴⁹⁶

Considerando l’intera poesia, una possibile lettura del criptico passaggio costituito dalle due citazioni consiste nell’identificare il soggetto della seconda con l’anima stessa,⁴⁹⁷ che pur di allontanare la morte, anche quella mentale, – altrui o propria, come suggerito dalla presenza dei limoni –, agisce con scaltrezza e cerca un espediente per sopravvivere nella lingua poetica. La poesia, in qualità di soggetto della prima citazione, sostiene e protegge l’anima, come fa il Dio con i fanciulli tramite le dande. Conseguenza di questa interpretazione è il rovesciamento della condizione negativa di partenza esposta in *Der Abschied*. In *an EJ* l’anima si appropria dell’azione attribuita alla consuetudine, al già prestabilito, per rivoltargliela contro grazie a un uso inconsueto del linguaggio; essa non è più vittima. In breve, nella poesia si palesa quel che si è già osservato nel secondo capitolo e che è in realtà comune a entrambi gli autori, ossia la convinzione che la parola poetica abbia un potere superiore rispetto alla lingua assuefatta all’uso comune, perché più audace e frutto della riflessione creativa.⁴⁹⁸

La seconda tipologia di citazione è ugualmente rappresentata in *an EJ*. La criptocitazione è individuabile nel rimando amalgamato nel nuovo testo, ovvero privo di segni di isolamento, «jedes Eckchen der/Erde jede Hecke Halde Blume des Dichters : warme/Asche». Nonostante il camuffamento, anche quest’ultimo riferimento è pensato per essere riconosciuto dai lettori di Hölderlin, e non solo di Hölderlin. Infatti, soltanto grazie alla sua identificazione è accessibile, oltre che un altro livello di significato, anche l’aggancio stabilito per attivare la parentela con una certa tradizione, quella dell’ode, ugualmente presente nei richiami intertestuali precedenti e più esplicitamente nel gesto tipico del rivolgersi a un Altro attuato nel titolo. La citazione criptata è una catena intertestuale, poiché cita una traduzione⁴⁹⁹ dell’ode II, 6 di Orazio (FHA IV, 56),

⁴⁹⁶ Nella versione digitale del dizionario *Duden*, cit., alla voce “listen” è riportata la parafrasi «mit einem Trick irgendwohin gelangen lassen» e l’esempio sportivo «den Ball ins Tor listen».

⁴⁹⁷ Come si vedrà anche in seguito, la costruzione della frase con “es” nel ruolo di segnaposto nel “Vorfeld” non è rara in *Scardanelli*.

⁴⁹⁸ Cfr. su Hölderlin anche RÜDIGER GÖRNER, *Hölderlin und die Folgen*, Stuttgart, Metzler, 2016, p. 24.

⁴⁹⁹ Nella contemporanea teoria della traduzione il tradurre, pur servendosi di modalità diverse, è considerato un’interpretazione legata ai meccanismi intertestuali, per cui oltre a compiere un trasferimento interlinguistico, tra due lingue differenti, opera anche un trasferimento intertestuale, ossia opera sul testo letterario da tradurre tenendo conto dei rispettivi bagagli linguistici e culturali. Come osserva Buffoni, chi traduce poesia realizza al contempo «produzione e riproduzione, analisi critica e

realizzata da Hölderlin nel 1798 come esercizio preparatorio alla stesura dell'ode *An die Parzen*.⁵⁰⁰

Sul piano formale la giustapposizione asindetica di immagini, ottenuta con l'aggiunta di nuove alle preesistenti, accresce l'espressività rappresentata fonologicamente da assonanze e allitterazioni e radicalizza l'assetto frammentario avviato dal primo *collage* citazionale. Il caso di *an EJ* consente però di puntualizzare molto brevemente che l'interazione tra testo e pre-testo è reciproca. Non è infatti solo il testo a esercitare una disgregazione del suo antecedente all'insegna di una nuova aggregazione, bensì anche le schegge più o meno ancora riconoscibili del pre-testo contribuiscono alla frammentazione del *ductus* poetico.

Il tema affrontato nella traduzione è la ricerca di un ultimo rifugio da parte del poeta, ormai stanco della sua condizione di esule. Il luogo prescelto è un preciso angolino della terra collocato a sud, delimitato e modesto, noto come *angulus*, una variazione del *locus amoenus* che nelle odi di Orazio assicura un sollievo dai dolori della vita e la protezione necessaria a chi si occupa di poesia.⁵⁰¹ Per via della posizione geografica e dell'evocazione di uno stato di armonia, l'«angolino della terra» citato in *an EJ* mostra un primo punto di contatto con l'idillio passato e con il paesaggio richiamato dai limoni e dal cielo del sud.

Anche in questo caso la variazione causa uno slittamento del significato originario. Il rifugio non è più circoscritto a un luogo preciso, ma corrisponde a ogni cantuccio della

sintesi poetica, rivolta tanto verso il sistema linguistico straniero, quanto verso il proprio» (cfr. FRANCO BUFFONI, *Per una scienza della traduzione*, in *Il viaggio della traduzione*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, University Press, 2007, pp. 15-25: 22). Specialmente la traduzione letteraria svolta da scrittori può essere visto come un dialogo tra poetiche differenti. Si veda in proposito anche EMILIO MATTIOLI, *Intertestualità e traduzione*, in «Testo a fronte», V, 1991, pp. 5-13. Per quanto riguarda il particolare modo citazionale, anche Herrmann rileva nella lirica tarda di Ernst Meister una sorta di catena intertestuale, detta «Mehrfachzitat», utile in primo luogo a garantire l'esistenza della tradizione (cfr. KARIN HERRMANN, *op. cit.*, p. 90).

⁵⁰⁰ Cfr. il commento di Luigi Reitani a *An die Parzen* (Til 1635).

⁵⁰¹ Mayröcker trae l'immagine dell'angolo della terra dal seguente passaggio tratto dagli abbozzi di Hölderlin (FHA IV, 56):

Jenes Ekchen der Erde l(ä)chelt vor allen
Ländern mich an, wo der Honig nicht
De(n)m Hymettos (verläßt,) weicht, und die
Beere sich mißt
Mit dem grünen Venafrum.

Nell'ode tradotta di Orazio vengono date due alternative per il rifugio, corrispondenti geograficamente a Tivoli e alla regione vicina al fiume Galeso, nei pressi di Taranto. Di quest'ultima località in particolare sono lodate le pecore dalla lana pregiata, i suoi prelibati prodotti e il clima mite. Sul concetto di *angulus* si veda ELENA POLLEDRI, *op. cit.*, p. 245.

terra, grazie alla sostituzione dell'aggettivo dimostrativo «jenes», «quello», che implica una precisa determinazione, con l'aggettivo indefinito «jedes», «ogni», il quale indica invece in maniera generica un insieme di singoli elementi. La qualità dello spazio-rifugio è dunque trasferita a tutti i luoghi corrispondenti a una regione ristretta. Con la catena di immagini introdotta dal medesimo aggettivo indefinito, «jede», l'*angulus* si moltiplica ulteriormente. L'assenza di punteggiatura che segnali una distinzione tra i termini della catena sembra confermare che la capacità di offrire riparo è estesa a nuovi spazi, quali «sieve pendio fiore del poeta».

L'espansione lessicale cede il passo alla riduzione: dei versi preesistenti «Dort wirst du deines Dichters warme Asche mit der Thräne, die er fordert, bestreun» resta (riferimento al fiore escluso) nella seconda parte della criptocitazione «Blume des Dichters : warme/Asche». I due punti costituiscono di norma una pausa e allo stesso tempo garantiscono una continuità del pensiero. Tra le valenze assunte da questo segno in Mayröcker – un aspetto di cui mi occuperò nel quinto capitolo –, l'introduzione di un'apposizione che determina quanto detto prima del segno corrisponde al caso specifico. Ai termini precedenti ai due punti è attribuita una precisa qualità, la quale viene alla luce mediante il confronto intertestuale. Nell'ode tradotta infatti l'io poeta raccomanda a un suo caro amico di spargere le proprie ceneri nel luogo «di gioia» prescelto (Tll 671) e di compiangerlo, ossia «esige» ancora una connessione con la vita dopo la morte: il vivo dolore dell'amico. L'estremo rifugio, tranquillo e lieto, è così anche il luogo di compianto per chi resta. Moltiplicando la funzione dell'angolo, la ripresa di Mayröcker, evidentemente non diretta verso l'*aurea mediocritas* di Orazio a cui si ispira invece la traduzione di Hölderlin,⁵⁰² intensifica di conseguenza il lutto. Non solo. La poesia, rivolgendosi a qualcuno ormai assente, ovvero al compagno e poeta Ernst Jandl, si impernia sull'attivo richiamo alla memoria dei morti e del passato.

Al dolore per la persona scomparsa si aggiunge dunque l'atto della rievocazione “attiva”. Dal momento che all'angolo è giustapposto il «fiore del poeta», fin dall'antichità simbolo per la parola poetica,⁵⁰³ è la poesia stessa a donarsi quale spazio

⁵⁰² Cfr. *ivi*, p. 242.

⁵⁰³ Il confronto tra parola del poeta e fiore è presente già nelle *Metamorfosi* di Ovidio. In poesia lo stesso poeta è spesso paragonato al fiore. Si pensi infine alla «blaue Blume» di Novalis, simbolo di poesia, della rivelazione della natura, dell'amore e della conoscenza, espressione di una totalità spirituale (cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. “Blume”). Una seconda lettura di *an EJ* potrebbe considerare anche il tratto della caducità nella simbologia del fiore (cfr. *ivi*, p. 57). La poesia stessa dunque, con un

per rievocare chi è assente e per esprimere il dolore causato dalla perdita. La poesia pertanto non si ferma al ricordo passivo del passato e di ciò che era e non è più, bensì si fa commemorazione, richiama attivamente alla memoria l'assente così da scavalcare i confini del "qui e ora" e rendere presente l'Altro. In questo senso l'ambiguità insita all'apertura di *an EJ*, affidata a una sovrapposizione temporale in cui un Lui agisce al presente, si scioglie e diventa una strategia per esprimere la contemporaneità di passato e presente, presenza e assenza.

Un rapido confronto con *An die Parzen*, l'abbozzo che nasce dallo studio svolto sull'ode di Orazio, mostra come anche per Hölderlin la poesia assurga al primo posto. A differenza della traduzione, «[l']invocazione alle Parche (implicita in Orazio) ora non riguarda più la concessione di un rifugio estremo – giacché neppure l'aldilà potrà dare al poeta quella pace negata in vita – ma la possibilità di esprimere il canto».⁵⁰⁴ Anche *an EJ* non desidera una pace futura. Le esaltanti evocazioni di elementi naturali e paesaggistici lasciano pensare più a una gioia radicata alla vita terrena e indissolubilmente legata all'attività poetica. Il canto però, oltre che lodare la vitalità della natura, alla quale ad esempio sembra alludere il paesaggio del sud, deve farsi ardito anche a livello formale se vuole rivificare il mondo e assicurare la vivacità dell'anima contro l'intorpidimento, così come deve tener conto del dolore ed essere soprattutto rievocazione attiva dell'Altro assente.

Se si considera la poesia nel suo complesso, è chiaro come l'interpretazione cambi se si tiene conto del dialogo intertestuale instaurato con Hölderlin. Il *collage* di citazioni marcate mostra che il principio costitutivo del testo è la frammentazione, poi portata alle estreme conseguenze nelle parole isolate e lasciate in sospeso nella criptocitazione. Il confronto intertestuale mostra anche come la dimensione idillica in Mayröcker e in Hölderlin sia inimmaginabile senza il suo opposto. L'idillio non si può sottrarre alla transitorietà, poiché esso ha motivo di esistere solo in qualità di momento

risolto piuttosto negativo, sarebbe soggetta al transeunte e quindi vana oppure, seguendo ancora la prima interpretazione, essa sarebbe fortemente orientata al confronto con la morte. Un esito opposto si avrebbe invece se si ponesse in rilievo il fiore come simbolo di vita, dell'anima e dell'immortalità (cfr. *ibidem*), così che la stessa poesia sarebbe eterna e renderebbe immortali. Più che escludere una o l'altra direzione, è più probabile che la laconicità dell'espressione in *an EJ*, serbando in sé una certa dose di ambiguità, accolga al contempo entrambe le tendenze, alla morte e alla vita.

⁵⁰⁴ La citazione proviene dal commento di Luigi Reitani a *An die Parzen* (TII 1635).

provvisorio.⁵⁰⁵ Condivisa è anche la convinzione di una resistenza della poesia in tempi avversi e del suo fondamentale contributo in condizioni sfavorevoli. In Mayröcker la lingua poetica si ribella a una realtà imposta dalla consuetudine linguistica e culturale, causa della svalutazione delle parole e delle cose. Accanto alla connotazione politica già presente in Hölderlin, Mayröcker però non rinuncia alla dimensione esistenziale che coinvolge uomini e poeti, *conditio humana* e *conditio poetica*.

Questi aspetti, già emersi nella prima fase del lavoro interpretativo, sono da un lato confermati e acuitizzati nella dimensione intertestuale. In particolare le citazioni marcate pongono in rilievo la garanzia di protezione e guida nel presente rappresentata dalla poesia e il passaggio dell'anima dall'essere ignara all'essere astuta, da una posizione passiva – come vuole il pre-testo – a una attiva. Dall'altro lato la poesia guadagna grazie alla criptocitazione un ulteriore livello semantico e una valenza programmatica che definisce il carattere dell'intero componimento. La coscienza della fine è un elemento costitutivo della poesia, la quale proprio nel tentativo di opporsi alla precarietà trova la sua ragion d'essere. Tra le cose imposte come dato di fatto in effetti, oltre alla consuetudine, vi è *in primis* la morte. La poesia aiuta a contrastare persino la fine estrema quando rievoca intenzionalmente ciò che o chi ormai non è più, per renderlo presente. Inoltre la poesia si offre come ultimo asilo di gioia ancora possibile per lo stesso poeta.⁵⁰⁶

Paradossalmente allora, proprio nella morte la poesia trova un impulso. La sua avversaria diviene ragione per non esaurirsi mai.⁵⁰⁷ Presentando in *an EJ* una catena intertestuale che, passando per Hölderlin e arrivando a Orazio, cita il genere dell'ode, Mayröcker inoltre richiama l'attenzione sulla rievocazione attiva della tradizione in cui si riconosce. Su questo aspetto tornerò più avanti, ma dovrebbe essere ormai chiaro che l'intertestualità diventa in Mayröcker una strategia per riattualizzare il passato letterario, pur sottoponendolo a variazione. Da tale osservazione emerge un altro elemento fondamentale che consente di cogliere per intero il valore dell'influenza reciproca tra presente e passato anticipato nelle parole di Eliot. Nel momento in cui Mayröcker

⁵⁰⁵ Sul valore dell'idillio in Hölderlin si veda VIVETTA VIVARELLI, *Il fiume rovinoso e gli argini. Hölderlin e Goethe leggono Orazio*, Pisa, ETS, 2001, pp. 53-78.

⁵⁰⁶ Si veda anche la dichiarazione di Mayröcker in TILMAN URBACH, *Wien, Zentagasse: Besuch bei Friederike Mayröcker*, in «Du», 5, 1995, pp. 28-35: 34: «Schreiben ist Leben; und ich hab' manchmal das Gefühl, ich kann durch mein Schreiben das Sterben überhaupt vertreiben, hinauszögern oder verschauen».

⁵⁰⁷ Cfr. anche il primo capitolo di questa tesi.

riprende i versi di Hölderlin, e in questo caso di Orazio, e li carica di un nuovo significato, si palesa una percezione del pre-testo come impulso per il proprio pensiero e il proprio poetare da cui partire per seguitare a riflettere e a scrivere, acutizzando o relativizzando le immagini mutate. I riferimenti intertestuali hanno dunque una funzione di stimolo e di amplificazione.

Passando al secondo gruppo dei modi intertestuali, un esempio di allusione al costruito aspro e alla forma frammentaria di Hölderlin è fornito in *Scardanelli* invece dai primi versi di »*du Blüthe der Blüthen*« Hölderlin (Sc 36): «(diese robotisierende Sprache : als er anfing / Gaudium / wie 1/Roboter, abgehackt, zu sprechen)». L'isolamento delle parole e la spezzatura della frase degli inni tardi e dei frammenti del poeta sono qui rievocati non solo a livello semantico, ma anche a livello formale, grazie all'uso accorto della punteggiatura e delle parentesi incidentali, che inseriscono per inciso appunto, tra segni interpuntivi, un commento o una precisazione.

A Hölderlin è riconducibile anche un'allusione in *der Waldesschatten (damals) zerrte mir* (Sc 10), in cui compare l'immagine di un bel viandante provvisto di cappello e fiore:

der Waldschatten (damals) zerrte mir
das Herz aus dem Leib ich strauchelte über
die Wurzeln des Wegs entgegen kam uns 1 schöner
Wanderer mit Alpenhut und einer Blume in seiner
Hand wir blickten uns an ohne jedoch einander zu
grüßen die grünen Finken im lichtgrünen Laub das Licht
durch die Wipfel der Bäume ich war glücklich schritt langsam
voran zur rechten der See 1 wenig bewegt

für Georg Kierdorf-Traut

16.1.08

In questa poesia l'Io, viandante calato in un passato non specificato, è violentemente turbato dall'ombra del bosco,⁵⁰⁸ lungo il suo cammino inciampa sulle radici e incontra un altro viaggiatore. I due si osservano ma non si salutano, segno di una profonda

⁵⁰⁸ Sul significato del bosco in *Scardanelli* mi soffermerò nel sesto capitolo.

immersione reciproca dell'uno nell'altro. La prospettiva poi cambia, volge ai fringuelli nel fogliame, verso il basso o l'alto, alla luce che dall'alto penetra tra le cime degli alberi, poi torna all'Io e infine va al lago leggermente mosso al lato destro. L'Io è osservatore della sfera interiore e di quella esteriore e in base alla sua percezione è definito il paesaggio circostante.

Al momento di pausa realizzato nell'osservazione si affianca il movimento nelle sue diverse modulazioni. Notevole è il contrasto dell'iniziale scena di agitazione e dolore, a cui segue l'inciampamento, con la calma e il lento avanzamento finale. I due estremi sono intervallati dall'incontro silenzioso con l'Altro. Ed è proprio questo il punto su cui si deve focalizzare l'attenzione. Il motivo del viaggio, noto sin dall'antichità,⁵⁰⁹ affiora più volte in *Scardanelli*, anche nella forma del viandante.⁵¹⁰ In Mayröcker questa figura non è rara, e anzi solitamente è correlata alla poesia, più precisamente all'ispirazione grazie all'accostamento a Ermes, dio greco del plurilinguismo, dei pastori, dei viandanti e lui stesso viaggiatore nel ruolo di messaggero degli dei, dunque fonte di rivelazione di verità divine.⁵¹¹ Questo elemento in *Scardanelli* sembra venir implicitamente alla luce nel titolo di un'altra poesia *ekstatischer Morgen, für Linda Waber* (Sc 14), in cui ritorna il bel viandante, mentre in *der Waldesschatten (damals) zerrte mir* il richiamo all'ispirazione è affidato alla metafora degli uccelli. Il motivo del viandante si lascia inoltre collegare al già citato procedimento testuale del «vagare attraverso un motivo». Il legame tra il ramingare e la scrittura consente pertanto di interpretare lo scontro con gli ostacoli posti sul cammino in *der Waldesschatten (damals) zerrte mir* come

⁵⁰⁹ Riassumo qui alcune tappe nella storia del motivo. Nell'Antico Testamento esodo, cacciata e fuga rappresentano i momenti centrali del viaggio del popolo di Israele. Nell'*Odissea* il viaggio diventa individuale: l'eroe supera limiti temporali, spaziali e anche empirici (quando ad esempio si imbatte in figure fantastiche) oppure assicura i confini della propria patria. Un esempio noto del Medioevo è sicuramente il viaggio allegorico compiuto da Dante nella *Divina Commedia*. Facendo un salto sino al XVIII secolo, l'accento è posto sull'importanza dell'incontro con l'Altro per lo sviluppo delle capacità dell'Io non ancora venute alla luce. Si pensi in proposito al *Robinson Crusoe* di Defoe, ma anche ai due ultimi romanzi sulla vita di Wilhelm Meister scritti da Goethe. Accanto al viaggio in Italia poi, aumenta l'interesse per la meta orientale. Nel XIX secolo con il Romanticismo il viaggio è connesso all'anelito verso una lontana unità e totalità così come alla ricerca di un mondo alternativo in cui domini la gioia. A partire dalla metà del secolo è maggiormente valorizzato il viaggio interiore, subentrato in seguito alla delusione provata nei confronti delle vagheggiate mete lontane, ormai contaminate dagli effetti del colonialismo. Baudelaire radicalizza la liberazione romantica attraverso l'uso dell'immaginazione, con il quale ogni concreta destinazione è cancellata. Nel XX secolo da una parte la dimensione di estraneità percepita nel viaggio diventa assoluta *conditio humana* nell'esperienza esistenzialista, dall'altra parte il viaggio simboleggia più il superamento dei confini morali che quelli fisici con la letteratura della *beat generation* (cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. "Reise").

⁵¹⁰ Qui indico brevemente le pagine ove si trovano alcuni esempi: Sc 14, Sc 17, Sc 38, Sc 39-40, Sc 52-53.

⁵¹¹ Cfr. INGE ARTEEL, *Gefaltet, entfaltet. Strategien der Subjektwerdung*, cit., p. 153.

l'incespicare della scrittura (o della lettura) sulle "increspature" del *ductus* frammentario.

L'interpretazione intertestuale in questo caso radicalizza la direzione della poesia, la quale più che rifarsi a un testo concreto, riprende alcune immagini ricorrenti nella lirica del poeta. In primo luogo il fiore. La sua valenza in *Scardanelli*, già discussa, è qui confermata dall'accostamento alla mano, la parte del corpo votata alla scrittura. A tal proposito, è bene ricordare che anche Hölderlin usa il paragone tra fiore e parola poetica in *Brod und Wein* (StA II, 1, 93). In secondo luogo compare l'attributo "alpino", che sarebbe più corretto tradurre con "tirolese". Esso è fondamentale per il rimando a Hölderlin. Le Alpi sono spesso evocate nelle sue poesie. Come si vedrà più avanti in questo paragrafo, Hölderlin rielabora un motivo canonico della sua epoca. Nel contesto letterario settecentesco lo scenario alpino è infatti da un lato assimilato all'estetica del sublime, secondo cui l'uomo, fisicamente inferiore rispetto all'onnipotenza della natura, si riscopre superiore dal punto di vista morale, dall'altro lato è idealizzato come luogo rimasto moralmente incorrotto dalla civilizzazione.⁵¹²

Alla catena montuosa è legata anche la biografia del poeta. Nel 1801 per motivi di lavoro egli soggiorna qualche mese a Hauptwil, nelle Alpi svizzere. Il cappello è inoltre un accessorio tipico del viandante. Proprio a tale figura è associato Hölderlin nella poesia del XX secolo per ragioni biografiche. Egli è considerato un poeta che realizza la propria genialità come «Außenseiter» della società e che per questo si fa precursore della poesia moderna.⁵¹³ Hölderlin stesso, riflettendo sul ruolo del poeta nelle proprie opere, tematizza la posizione marginale e isolata dell'artista in un orizzonte storico, ad esempio in *Brod und Wein*, dove la missione poetica coinvolge solo i poeti-sacerdoti e veggenti e consiste nel salvaguardare l'ideale antico dell'età dell'oro nei tempi avversi della modernità per renderlo ancora possibile nel futuro.⁵¹⁴ Una lettera al fratello documenta inoltre la coscienza di vivere in un'epoca poco benevola nei confronti

⁵¹² Fondamentale per tale concomitanza estetica e morale in ambito tedesco è la pubblicazione di varie opere nel corso del Settecento. Tra le più importanti vi sono il poema didattico *Die Alpen* (1732) di Albrecht von Haller, *Briefe aus der Schweiz* (1796) di Goethe, la produzione di Rousseau, ad esempio il romanzo *Julie oder die neue Heloise* (1761). Significativo per l'estetica del sublime la *Kritik der Urteilskraft* (1790) di Kant. Sulla posizione di Hölderlin in tale dibattito si vedano in particolare BERNHARD BÖSCHENSTEIN, *Die Schweizer Landschaft als Spiegel der deutschen Literatur vor und um 1800*, in HJb 19-20, 1975-1977, pp. 36-55; il commento di Luigi Reitani alle poesie *Unter den Alpen gesungen* (TII 1431-1434) e *Heimkunft. An die Verwandten* (TII 1435-1441).

⁵¹³ Cfr. KATRIN KOHL, *Außenseiter*, in EADEM, *Poetologische Metaphern: Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*, Berlin, de Gruyter, 2007, pp. 383-389: 385.

⁵¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 384.

dell'arte anche per quanto riguarda l'aspetto materiale.⁵¹⁵ Ma invece di cercare sostegno per il proprio destino di poeta nella società, Hölderlin conferisce all'attività poetica un valore sacrale e lascia all'arte stessa il compito di curarsi di se stessa.⁵¹⁶ Tale inclinazione autistica che, per dirla con Bertaux, trova la sua origine nella sensibilità e nella fantasia del poeta, è una proprietà con cui Mayröcker legittima la propria vicinanza a Hölderlin e al contempo si riconosce nel ruolo di *outsider* e di artista. Sebbene nella poesia in questione questo aspetto non venga trattato esplicitamente, e anzi si parli fuggacemente di un Noi («uns»), si deve tener conto che anche Mayröcker associa la figura del poeta viandante a una vita marginale.⁵¹⁷

An den Aether (FHA III, 81) è la prima poesia in cui si incontra «l'archetipo – determinante per tutta la futura lirica di Hölderlin – del viandante, dell'uomo che si aggira inquieto e lacerato tra le plaghe del mondo, alla ricerca di una “risoluzione delle dissonanze” mai compiutamente realizzata, che non può trovare casa se non nella riflessione».⁵¹⁸ Nel complesso, anche nella poesia di Mayröcker non avviene un annullamento delle dissonanze; esse invece coesistono, rappresentate nel dolore dell'apertura e nella felicità della chiusura. Comune a Hölderlin e Mayröcker non è solo la scelta del viandante come cifra del poeta, ma anche il vagare come metafora dell'esperienza poetica del mondo.⁵¹⁹ A questo nesso sembrano alludere in *der Waldesschatten (damals) zerrte mir* il riferimento alla vista dell'io ramingo, all'osservazione del mondo durante il cammino e lo scambio di sguardi tra “viandanti”, con il quale è suggellata l'intesa poetica.

Tornando al capello “alpino”, l'accessorio richiama una proprietà attribuita da Hölderlin alla catena montuosa. In particolare, in *Unter den Alpen gesungen* (FHA V, 839) le Alpi divengono «luogo di una epifania della divinità, di un sentimento di comunione del soggetto con il mondo».⁵²⁰ Alludendo all'incontro con il «bel» poeta-viandante Hölderlin, tradizionalmente annoverato nella poesia oracolare e uomo di cui è

⁵¹⁵ Cfr. la lettera al fratello del 12.2.1798 (StA VI, 1, 264).

⁵¹⁶ Cfr. KATRIN KOHL, *Außenseiter*, cit., p. 385.

⁵¹⁷ Si veda la citazione già riportata in questo capitolo (GP III 131): «Und ich spüre, wie sie mir winken, ihre Geheimnisse zuflüstern, mir, diesem Schwächling, diesem Schweiger, diesem Wetterdichter mit Wandertasche und Distelkopf, diesem Vogelbekümmerer, diesem Fremdling der Welt, mir, dieser fragwürdigen Marginalexistenz. –».

⁵¹⁸ LUIGI REITANI, *L'«errore» di Dio*, cit., p. XXXVIII.

⁵¹⁹ Su Hölderlin si veda JÜRGEN SÖRING, *Der poetische Zeit-Raum in Hölderlins Archipelagus*, in *Turm-Vorträge 1987-88. Hölderlin und die Griechen*, a cura di Valérie Lawitschka, Hölderlin-Gesellschaft, Tübingen, 1988, pp. 98-130: 101.

⁵²⁰ La citazione è tratta dal commento di Luigi Reitani a *Unter den Alpen gesungen* (Til 1432).

noto il bell'aspetto, Mayröcker quindi non fa che confermare la condivisione di un concetto di poesia ispirata, legata alla natura e testimone dei contrasti della vita, e presentarsi così come diretta prosecutrice e rinnovatrice del suo predecessore.

Dopo l'esemplificazione delle forme intertestuali, si possono ora considerare le tecniche di marcatura. Di esse ho già dato un'anticipazione con l'analisi di *an EJ*. Sono diverse le modalità di segnalazione dei riferimenti impiegate in *Scardanelli*. Prima di tutto si trovano il corsivo e la menzione di Hölderlin, talvolta abbreviato in «Höld.» (ad esempio Sc 30, Sc 31, Sc 39) come se fosse un'indicazione grafica dell'"intimità" raggiunta tra i due autori o un marchio di riconoscimento per richiamare determinate qualità attribuite a Hölderlin. Ad essi si aggiungono le convenzionali virgolette e il mantenimento di grafie arcaiche – che naturalmente non sono un elemento esclusivo di Hölderlin, ma sono una caratteristica conforme alla norma linguistica del tempo –, come la doppia occorrenza di "a" nella parola «Schaafe» o la riproposizione di "h" ad esempio in «lustathmend» (Sc 18), «*du Blüthe der Blüthen*» (Sc 36), «Übermuth» (Sc 24), «Thäler» (Sc 32). La citazione viene altrimenti enfatizzata mediante una particolare posizione nel testo, come nel caso della citazione posta in epigrafe (Sc 51) oppure tramite l'uso di parentesi tonde, che delimitano di tanto in tanto le citazioni e il nome del poeta. Lo stesso trattamento è riservato alle citazioni di altri autori.⁵²¹ Una forma meno esplicita che contraddistingue il rapporto con Hölderlin in *Scardanelli* consiste nella presentazione di soluzioni stilistiche – come l'uso ricorrente dell'anastrofe del genitivo – che rievocano da un lato la dizione audace di certe poesie del predecessore, nota per l'inconsueta costruzione della frase, le inversioni e l'enjambement, dall'altro lato il respiro frammentario e la discontinuità degli schizzi di Hölderlin. Questi aspetti saranno ripresi e approfonditi nel quinto capitolo.

Peculiare è poi l'occorrenza iterata di citazioni che, al di là di una mera rimasticazione di spezzoni di tradizione – come si potrebbe pensare ad esempio con l'immagine «Schaafe» –, funzionano da *leitmotiv*, ossia da figure designanti nuclei tematici ricorrenti che, come «(*wo die verborgenen Veilchen sprossen*)» (Sc 13) nelle sue variate occorrenze, sono rivolti certamente a collegare i frammenti testuali, ma

⁵²¹ Si veda ad esempio la citazione: «„Rubin/der Rücklichter wenn Autos bremsen“ (John Updike)» (Sc 15).

anche a generare slittamenti semantici, a sottolineare determinati concetti e, essendo una cifra riconoscibile, a richiamare alla memoria il passato.⁵²²

Modi intertestuali e dispositivi di segnalazione intertestuale ricoprono determinate funzioni. Tra le forme citazionali, accanto alle citazioni marcate, alle criptocitazioni e alla catena intertestuale, ovvero il modo delle referenze multiple, ho utilizzato il concetto di *collage* di citazioni, che si fonda sull'assemblaggio di riferimenti prelevati da più testi di Hölderlin o di altri autori. Questa soluzione, una tecnica compositiva generalmente impiegata da Mayröcker, risponde ai principi di frammentazione e di combinazione del materiale preesistente allo scopo di ottenere un insieme eterogeneo che respinge la linearità a favore della frammentarietà del testo e crea nuove e stranianti unioni. La marcatura invece sposta l'attenzione sull'estraneità dei versi citati rispetto al nuovo contesto e pone in risalto l'origine che si vuole rievocare. La poesia si presenta così come strumento del ricordo intenzionale. In realtà nel caso di Mayröcker la marcatura non è sempre segno di intertestualità. Talvolta ad essere poste in rilievo graficamente, soprattutto mediante il corsivo e il maiuscoletto, sono parole dotate di rilevanza acustica o concettuale.⁵²³

Allo stesso modo le parentesi non racchiudono necessariamente una citazione e anzi sono usate anch'esse per raggiungere almeno tre scopi. Primo, per porre in risalto la parola isolata graficamente; secondo, per interrompere il corso lineare della poesia tramite digressioni, chiarificazioni, commenti e salti associativi, e terzo, quando manca la parentesi di chiusura, per richiamare un'idea di lavoro non concluso (ad esempio in Sc 30). Anche l'uso delle parentesi ubbidisce dunque al principio di frammentazione. La marcatura, si è visto, non è nemmeno garanzia di una ripetizione fedele. Entrambe le soluzioni, marcatura di elementi non intertestuali e mancanza di precisione citazionale, ben rappresentate in *Scardanelli*,⁵²⁴ sono sintomo di una tendenza a creare un clima di

⁵²² Cfr. CHRISTIAN BIELEFELDT, *Leitmotiv*, in *Gedächtnis und Erinnerung*, cit., pp. 341-342.

⁵²³ Così si esprime Mayröcker a tal riguardo (SIEFRIED J. SCHMIDT, "Es schießt zusammen", cit., p. 281): «Kursivschreibungen sind für mich nach wie vor sehr wichtig, weil ich damit etwas akustisch hervorheben will. Ich stell mir immer vor, daß das, was ich kursiv schreibe, irgendwie geschrien wird. Ich denke oft beim Schreiben daran, daß ich auch selber vorlese, und dann ist es unumgänglich für mich, auch wirklich nicht außer acht zu lassen, daß ich diese Kursivierungen mache. Ich stell mir dann immer vor, daß ich das mit besonders hervorgehobener oder lauter Stimme spreche. Bei den Kapitälchen handelt es sich nicht so sehr um akustische Hervorhebungen, als um die Betonung von Sachen, die mir innerhalb des Textes wichtig erscheinen. Auch für Eigennamen oder Wortneuschöpfungen, die für meine Begriffe dann nur mit Kapitälchen richtig stehen, verwende ich dieses Hervorhebungsmittel».

⁵²⁴ Sulla messa in risalto di frasi o parole non identificabili come citazioni si vedano ad esempio in *an EJ* «*ach ahnungslos*» e «*INRI*».

incertezza con evidenti ripercussioni sulla possibilità di distinguere il materiale proprio dall'altrui, e dunque a favorire la già nota strategia di mascheramento. Ciò è visibile anche nell'attribuzione a Scardanelli di una citazione in realtà non rintracciabile nelle poesie più tarde della torre: «während der Fliederbusch wehte, während die Füße der Amsel sind/abgefallen, während der Freund einen Feigenbaum gepflanzt, während/der Lerche Lied zu den Blumen flüchtet so immer mein Herz, Scarda-/nelli.» (Sc 29). La posizione del nome, successiva alla presunta sequenza citazionale, corrisponde alla forma di marcatura per nominazione impiegata in *Scardanelli*, come si è visto in *an EJ*.⁵²⁵

L'uso di citazioni, insieme al ricorso alle allusioni letterarie, è altresì un modo per assicurare la continuazione e la riattualizzazione del passato, dunque della tradizione, nel presente, secondo l'ottica illustrata con l'esempio della traduzione di Hölderlin. Far proprie le parole altrui non implica però la totale fedeltà, avendo l'impiego di citazioni una funzione di stimolo. Anzi è proprio la modifica del pre-testo, o anche solo del contesto, che riattualizza il passato e che pertanto contrasta l'oblio.

Sulla base degli esempi qui citati e dei parametri offerti dal modello Broich-Pfister è possibile tracciare infine una schematica rassegna sul grado di intertestualità presente in *Scardanelli*, ma con l'ovvia avvertenza che in ogni poesia i criteri sono attivi in gradazioni diverse. Dal punto di vista quantitativo, non vi dovrebbero essere dubbi sulla densità intertestuale: Hölderlin, pure nelle vesti di Scardanelli, è onnipresente nella raccolta. Anche il numero dei pre-testi è piuttosto alto. I riferimenti al poeta si rifanno a fasi liriche differenti. Le citazioni più o meno marcate sono tratte prevalentemente dalle odi scritte dal periodo di Francoforte, dunque dal gennaio 1796, sino al soggiorno nella torre con *Wenn aus dem Himmel*.⁵²⁶ Non mancano però richiami più o meno manifesti agli inni tardi, come a *Patmos* o a *Wie wenn am Feiertage*.... Si deve contare inoltre un implicito riferimento al frammento *Vom Abgrund nemlich* e al «Nachtgesang» *Hälfte des Lebens*, per l'inclusione dei quali nella prospettiva di analisi sono state anticipate le ragioni nel secondo capitolo. Naturalmente esse andranno verificate durante il confronto serrato con il materiale offerto da *Scardanelli*. A creare una forte tensione intertestuale e

⁵²⁵ Per altri esempi si vedano tra le altre Sc 25-26: «da ich/1 Knabe war, Hölderlin», Sc 38: «einst war/ichs, doch wie Rosen, vergänglich, das fromme Leben», Hölderlin».

⁵²⁶ Per la suddivisione in differenti fasi di composizione delle odi di Hölderlin si veda ANDREAS THOMASBERGER, *Oden*, cit.

immettere nel nuovo testo una, spesso complessa, novità semantica contribuisce inoltre l'abbondanza di rimandi a "Scardanelli". Il paragrafo successivo mostrerà che la raccolta si alimenta della mitografia costruita attorno alla figura di Hölderlin, la cui metamorfosi identitaria diventa in *Scardanelli* materiale letterario, e che i componimenti firmati con l'enigmatico pseudonimo sono altresì da leggere in sordina assieme al testo di Mayröcker.

Anche sulla scorta dei criteri qualitativi, *Scardanelli* mostra nel complesso un livello di intertestualità molto alto: la marcatura dei riferimenti a Hölderlin testimonia la natura metatestuale, autoriflessiva, comunicativa e selettiva delle poesie comprese nella raccolta, sebbene in alcuni casi l'intertestualità sia più visibile a livello strutturale grazie alla forma frammentaria (ad esempio in Sc 46), che è però stilizzata e radicalizzata in Mayröcker. Infine si è potuto vedere come l'affinità poetica tra i due autori non impedisca a Mayröcker di rovesciare il punto di vista espresso da Hölderlin, o anche da Orazio, dimostrando dunque di interpretare il pre-testo anche in una prospettiva dialogica.

3. 3 *La maschera di Hölderlin e Scardanelli*

Il concetto di maschera è ritornato spesso nel presente capitolo, ma non è ancora stato apertamente riferito a Hölderlin. Naturalmente anche l'autorialità rappresentata dal poeta è in Mayröcker una tappa, una delle più significative, nella turbinosa e instancabile peregrinazione dell'io nell'universo autoriale. Per stabilire quale modello personifichi Hölderlin e che significato esso assuma nella raccolta dell'autrice, vanno seguite le tracce di Hölderlin e soprattutto di Scardanelli. Un buon punto di partenza per l'analisi è costituito dall'associazione pastore-poeta e animale-poesia introdotta dal topos bucolico. Il tema pastorale è una costante in *Scardanelli* e mostra una contiguità con i richiami al poeta. Per questa ragione, esso offre un'adeguata ed essenziale chiave di lettura per avvicinare la complessità del rapporto intertestuale tra Mayröcker e Hölderlin.

A differenza di *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld*, la brevissima »Apfelhäutchen«, *Durs Grünbein / illuminiert von den Schaafen* (Sc 11) pare essere più fedele alla tradizione:

ungewaschen an der Maschine halb 4 Uhr morgens später
seitlich den Kopf an dem sprachlosen Lamm das mich
schlieferte endlich eigentlich Schaafes Locken dessen
Schäfer ich war im Traum

18.1.08

Sin dal primo verso si è catapultati nella dimensione della scrittura, dominante nel breve componimento, attraverso la nominazione di alcuni segnali che il lettore abituale di Mayröcker può facilmente riconoscere.⁵²⁷

L'Io, presentandosi nelle vesti del pastore, assume di nuovo un ruolo di controllo e compie un atto di autoaffermazione. Tuttavia il contesto tradisce ancora una volta le aspettative riguardo all'antica correlazione, calata in un groviglio di variabili e connessioni. Prima di tutto viene detto mediante la rara costruzione con il verbo "schlāfern", coniugato di solito nelle forme "es schlāfert mich" oppure "mich schlāfert",⁵²⁸ che l'Io è colto dal sonno. La frase è però una relativa, come è reso evidente mediante la sintassi e la presenza del pronome relativo al singolare neutro "das", e si riferisce con ogni probabilità a «Lamm», considerati la posizione ravvicinata e il genere neutro del sostantivo. Sarebbe dunque l'agnello «muto», raffigurante presumibilmente l'indispensabile fase dell'attesa silenziosa dell'ispirazione creativa già incontrata nel secondo capitolo, a provocare il sonno dell'Io, ma anche ad introdurlo in quella condizione onirica in cui egli è pastore. Così come sono le pecore nel titolo, in senso figurato, a "illuminare"⁵²⁹ in una direzione non definita, ma che, si può dedurre

⁵²⁷ Si tratta della trasandatezza dell'Io che privilegia la scrittura a qualsiasi altra attività; la macchina da scrivere, ovvero il mezzo con il quale si concretizza l'atto creativo; l'orario molto mattiniero, secondo Mayröcker il più proficuo per la creazione poetica, poiché essendo a metà tra il sonno e la veglia genera associazioni che la piena lucidità di coscienza blocca. A tal proposito, si veda la nota 441.

⁵²⁸ Cfr. sul sito www.duden.de, s.v. "schlāfern".

⁵²⁹ Nel titolo questa funzione si lascia percepire anche tramite un contrasto. Grünbein riprende il termine «Apfelhäutchen» dalla definizione di cultura da parte di Nietzsche (cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente Mai – Juni 1883*, in IDEM, *Kritische Studienausgabe. Nachgelassene Fragmente 1882 – 1884*, a cura di Giorgio Colli, Mazzino Montinari, voll. 10, Berlin, New York, de Gruyter, 1988, p. 362: «ein dünnes Apfelhäutchen über einem brodelndem Chaos») e la impiega in *Falten*

dal seguito del componimento, può coincidere con l'Io. Ciò implica da parte dell'animale, giovane o adulto, e quindi della poesia, un ruolo attivo e una certa capacità di influenza sul soggetto. Secondo, il preterito segnala, nella prospettiva del soggetto, un evento lontano nel tempo, dunque non più attuale. Terzo, nella poesia subentra il sogno, sia esplicitamente nell'ultimo verso sia indirettamente grazie al carattere inverosimile della rappresentazione. Il sogno si esprime attraverso il mascheramento del significato, per cui esso potenzia nella poesia in questione la doppia ottica – del far apparire qualcosa sotto mutate sembianze – già propria alla letteratura bucolica.⁵³⁰ Per tutte queste ragioni, l'affermazione dell'Io mediante la maschera del pastore risulta in ultima analisi relativizzata.

Resta da capire a cosa si riferiscano i riccioli o le ciocche della pecora-poesia, un'immagine non occasionale nella produzione lirica di Mayröcker. A tal scopo, è utile considerare alcuni versi di un componimento del 2003, citato nel primo capitolo, *Bomben auf Bagdad* (GG 764-765):

[...] auf 1 blutigen
 Ast meine tolle Sprache und überlege : wie
 händle ich sie diese Tolle (Locke) : tolle
 lockende Sprache, auf 1 blutigen
 Ast : es musz der Wahnsinn hinein in diese Sprache
 musz noch der Wahnsinn hinein. [...]

Secondo quanto si può leggere in questo testo, al ricciolo o alla ciocca è associata la lingua poetica, il che confermerebbe il richiamo all'immagine pastorale della pecora effettuato in »Apfelhäutchen«, *Durs Grünbein / illuminiert von den Schaafen*. Pur non

und Fallen (1994) per indicare la sottile superficie della contemporanea cultura neoliberale dell'Occidente, che dovrebbe contenere in una finta armonia le fratture e il caos della vita. In *Scardanelli* alla »Apfelhäutchen« di Grünbein si contrappone l'illuminazione proveniente dalle pecore, ossia dalla poesia, a cui potrebbe corrispondere nel testo di Grünbein la facile rottura della buccetta al contatto con le labbra, luogo dell'espressione linguistica, che mette a nudo le contraddizioni e le irregolarità dell'esistenza (cfr. JOHANN REIBER, "Langsam kommen die Uhren auf Touren, jede geht anders". *Das Auseinanderfallen der Zeitordnungen in Durs Grünbeins Nach-Wende-Lyrik vor dem Hintergrund der Zeitkonzeption Gilles Deleuzes*, in *Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film*, a cura di Gerhard Jens Lüdeker, Dominik Orth, Göttingen, V & R, 2010, pp. 175-190: 188). Ancora una volta in un componimento di *Scardanelli* sarebbe pertanto tematizzata la potenza della lingua poetica.

⁵³⁰ Cfr. WOLFGANG ISER, *op. cit.*, p. 132. Iser rintraccia il punto di congiunzione tra romanzo pastorale e sogno nella capacità di segnalare i confini e il loro superamento al contempo mediante sovrapposizione, messa in scena, specularità o inversione e condensazione (cfr. *ivi*, p. 131).

citando esplicitamente l'elemento bucolico, *Bomben auf Bagdad* palesa infatti l'associazione tra «Locke» e «Sprache» invece “mascherata” nel componimento più tardo. Mediante gli aggettivi contenuti nella doppia figura etimologica e associati al ricciolo, «Tolle (Locke) : tolle/lockende», alla lingua, già pazza, sfrenata o rabbiosa («meine tolle Sprache») e legata al dolore («auf 1 blutigen/Ast»), sono attribuiti inoltre due tratti: ancora la follia o frenesia, e il potere di richiamo («lockende»). All'io invece spetta di “maneggiarla”, attivamente; all'interrogativo dell'io sul “come” sembra rispondere la sentenza successiva: nella lingua deve “entrare” la follia, andando pertanto ad aumentare l'intensità di una caratteristica già presente. La ripetizione consecutiva non fa che elevare la follia creativa a caratteristica centrale dell'attività poetica.

Non paia arbitrario il collegamento tra le due poesie; in entrambe è chiaro che all'io, nonostante tutto, resta un margine di azione sulla lingua. *Bomben auf Bagdad* in più esplicita che l'intervento – a ben guardare, per niente irrilevante – del soggetto consiste nell'incrementare la componente delirante e visionaria della lingua poetica con l'esuberanza immaginativa e con la capacità di vedere opportunità espressive che altri (ancora) non colgono. Non a caso la lingua poetica è qui descritta come «Tolle (Locke)», ricciolo, e «tolle/lockende Sprache», lingua pazza, attraente e coinvolgente, a cui, considerata la stretta associazione tra i vari sostantivi e aggettivi, può corrispondere nella poesia più tarda l'immagine più criptica di «Schaafes Locken». Tale assunto è confermato dal significato che l'immagine del ricciolo acquisisce in letteratura. Già Novalis negli *Hymnen an die Nacht* (1799-1800) e Goethe, ad esempio, nella poesia *An Hafis* del suo *West-östlichen Diwan* (1819) connettono al gioco con il ricciolo il gioco con la fantasia. Questa associazione si inserisce nella fondamentale e feconda tematica dell'onda – simbolo per la creazione poetica in Goethe che conferma un cambio di paradigma da un'estetica che copia la natura a una più dinamica che la muta, che nel fluire trascende i limiti temporali e spaziali e trova l'infinito – ed è basata sulla ricchezza di forme e sulle molteplici possibilità di movimento.⁵³¹ Seguendo di nuovo il percorso tortuoso di »Apfelhäutchen«, *Durs Grünbein / illuminiert von den Schaafen*, l'io entra in azione in qualità di “pastore” durante il sogno, ossia in uno stato che, come la follia, non è dominato dalla coerenza razionale e che favorisce invece le connessioni inconsuete d'immagini, come testimonia il componimento stesso. Dunque, in maniera

⁵³¹ Cfr. GERALDINE GUTIÉRREZ DE WIENKEN, *Auf den Wellen ist alles Welle. Die Welle in der Kunst und Literatur. Ein Beitrag zur Symbolik der Moderne*, München, Iudicium, 2008, p. 150 e p. 156.

indiretta, sono chiamate a intervenire sulla lingua la potenza immaginativa del poeta e la sua capacità di vedere oltre la realtà immediata e la logica comune, di pensare ed esprimersi per *immagini*, dando forma a poesie che srotolano la realtà come se fosse una visione o un sogno, esattamente come fanno le parole dei profeti.

A questo punto si può riconoscere il ruolo decisivo esercitato dal riferimento alla vita e all'opera del poeta. Il nesso tra pecora-poesia e follia creativa è infatti autorizzato e acuitizzato anche dalla lettura intertestuale che coinvolge Hölderlin e in particolare "Scardanelli" e che ruota attorno al motivo pastorale e a quello della pazzia. L'immagine della pecora difatti ritorna spesso in *Scardanelli*, oltre che in occorrenza singola, nella citazione di alcuni versi di *Wenn aus dem Himmel* – l'ode scritta dal "poeta folle" –, ad esempio «Über dem Stege beginnen die Schaaf/Den Zug», modificato in «während über dem Stege begannen/Schaaf den Zug usw.» (Sc 16). Specialmente in *mit Scardanelli* (Sc 12) lo pseudonimo è correlato inequivocabilmente tramite il titolo al termine «*Schaaf*», ospitato nella poesia. Fondamentale è sapere che gli idilli artificiali e apparentemente ingenui costruiti nelle liriche tarde di Tubinga riprendono consapevolmente motivi del genere idillico e della poesia pastorale-arcadica⁵³² per sviluppare, successivamente anche insieme alla figura di Scardanelli, una riflessione sulla poesia e sul poeta. Proprio "Scardanelli" merita un approfondimento, dal momento che il suo nome occupa un posto privilegiato in qualità di titolo della raccolta di Mayröcker.

Il nome e la figura di Scardanelli, entrati in scena nel 1841, ma forse già nel 1838 secondo alcune testimonianze scritte (cfr. FHA IX, 143), sono già stati definiti dalla critica in qualità di *maschera*. Si badi bene però: non si tratta di simulazione della follia, come invece caldeggia Bertaux, bensì di una rappresentazione dello status di poeta. In primo luogo, osserva Jakobson,⁵³³ "Scardanelli" è l'anagramma di "Hölderlin" ed è dunque una maschera che a un tempo nasconde e rivela in maniera sottile l'identità del poeta. In secondo luogo l'atteggiamento distaccato e osservante dell'etichetta cortese da parte del poeta nella torre, percepito come meccanismo psicotico dai suoi contemporanei, è, secondo Oestersandfort, anche un meditato rituale che rispetta ed

⁵³² Cfr. CHRISTIAN OESTERSANDFORT, *Immanente Poetik und poetische Diätetik in Hölderlins Turmdichtung*, Tübingen, Niemeyer, 2006, p. 304.

⁵³³ Cfr. ROMAN JAKOBSON, GRETE LÜBBE-GROTHUES, *Ein Blick auf Die Aussicht von Hölderlin*, in ROMAN JAKOBSON, *Hölderlin. Klee, Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte*, a cura di Elmar Holenstein, Frankfurt, Suhrkamp, 1976, pp. 27-96.

esige determinate condizioni: la ripetibilità, la solennità, la presenza di un attore e di spettatori.⁵³⁴

Si tratta di una rappresentazione della figura d'artista nelle vesti di "Scardanelli", la quale, funzionando come un paratesto, mette in scena il testo. Tale ipotesi sarebbe confermata da alcune costanti. Tra queste, Oestersandfort individua prima di tutto il comportamento adottato durante la stesura apparentemente spontanea delle poesie davanti ai visitatori della torre. In tale occasione Hölderlin mette in atto un cerimoniale mimico-gestuale che riproduce fisicamente la sobria gioia dominante nei suoi componimenti più tardi. Questa gioia misurata, ben lontana dal precedente entusiasmo innico, rientra nel progetto terapeutico – da intendere come dietetica estetico-filosofica e non medico-patologica –⁵³⁵ elaborato da Hölderlin. Lo scopo della "terapia" è mitigare gli effetti della malattia causata, secondo le conoscenze scientifiche del tempo, dall'*hybris* dovuta allo struggente inseguimento di un ideale irraggiungibile, dall'incontrollata fantasia e dall'eccessiva malinconia del periodo passato.⁵³⁶ Altre costanti della rappresentazione sono la firma e la datazione delle poesie,⁵³⁷ nonché le reiterate formule di ossequiosa sottomissione che rimandano al *sermo humilis* della letteratura devozionale, con la quale le poesie della torre condividono aspetti formali e tematici.⁵³⁸

Tutto ciò porta a considerare Scardanelli da un altro punto di vista, alternativo all'idea che la sua comparsa sia frutto di una dissociazione di personalità. Scardanelli è una figura della riflessione⁵³⁹ che grazie alla ripetizione – principio stilistico centrale nelle poesie della torre, in cui ritorna uno schema fisso orientato a modelli precisi tra i quali spicca quello pastorale – comporta un determinato vantaggio. La ripetizione difatti consente a Hölderlin di riflettere sulla stessa figura del poeta.⁵⁴⁰ Questo è quanto suggerisce, secondo l'interpretazione di Oestersandfort, la stessa scelta del nome, che essendo riconducibile all'italiano – una lingua a cui Hölderlin sembra far spesso ricorso nella torre per comporre i suoi tanti pseudonimi –⁵⁴¹, si riferisce da un lato alla

⁵³⁴ Cfr. CHRISTIAN OESTERSANDFORT, *op. cit.*, p. 291.

⁵³⁵ Cfr. *ivi*, p. 26.

⁵³⁶ Cfr. *ivi*, p. 182.

⁵³⁷ Cfr. *ivi*, p. 292.

⁵³⁸ Cfr. *ivi*, p. 303.

⁵³⁹ Cfr. *ivi*, p. 293.

⁵⁴⁰ Cfr. *ivi*, pp. 303-322.

⁵⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 309.

dimensione idillica del pastore e dall'altro lato alla pazzia. Il nome potrebbe derivare in effetti dalla parola "scardassare", un verbo usato per designare la pettinatura della lana, l'attività attribuita all'epoca ai pazzi⁵⁴² – e che dunque dimostrerebbe la consapevolezza della propria malattia da parte del poeta –, ma che si ricollega ad ogni modo alla figura del pastore nel genere dell'idillio.

Sulla base di queste osservazioni ritengo che l'impiego dello pseudonimo nella raccolta di Mayröcker abbia un'evidente funzione programmatica. Tenendo conto della concezione poetica dell'autrice, Scardanelli può essere definito per tre ragioni come la *maschera poetica* per eccellenza. Per cogliere il primo motivo, bisogna partire dalla stessa nozione di maschera. Per quanto in *Scardanelli* la tesi sulla simulazione della follia non venga tematizzata esplicitamente, si deve tenere conto che Mayröcker nel 2008 conosce bene la relazione tra il concetto di messa in scena e l'esperienza di Hölderlin nella torre, un'idea che, come si è visto, nella precedente produzione lirica viene elaborata dal punto di vista tematico e poetologico per farla divenire una caratteristica essenziale della creazione poetica. Alcuni esempi, che citerò a breve, mostrano come l'idea generale di maschera poetica sia anche alla base della lettura di "Scardanelli" fornita nella raccolta, distante solo qualche anno da *selbstaugesandte Laute*.

Una volta riconosciuto lo status di maschera, occorre chiedersi in seconda istanza come mai "Scardanelli" abbia un carattere così rappresentativo per Mayröcker. Per questa domanda esistono più risposte; esse corrispondono alla seconda ragione della programmaticità dello pseudonimo. L'emblematicità di "Scardanelli" si riflette sull'uso dello pseudonimo nella raccolta, poiché esso diventa un accorgimento atto non soltanto a riproporre in una nuova forma il consueto meccanismo poetico di mascheramento e rivelazione, ma anche a enfatizzare sia la centralità del concetto di messa in scena nella propria concezione sia ad assicurarsi l'appartenenza al mondo della poesia mediante il caso poetico più esemplare dato dalla maschera di Scardanelli. Certo, la messa in scena è una caratteristica già riconosciuta nel genere bucolico, ma, visto che dietro il "poeta Scardanelli" si cela un reale poeta e per l'autrice Hölderlin e la sua emblematica esperienza poetica rappresentano la poesia stessa, la menzione di Scardanelli eleva

⁵⁴² Cfr. *ivi*, p. 311; cfr. UTE OELMANN, *Der Frühling und Der Herbst. Fenstergedichte*, in *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Hölderlin*, a cura di Gerhard Kurz, Stuttgart, Reclam, 1996, pp. 200-212: 207.

questa particolare maschera a paradigma universale della poesia. Oltre a ciò, grazie alle osservazioni di Oestersandfort si può individuare anche una condivisione (tuttavia non necessariamente colta da Mayröcker) di un principio poetologico, secondo cui mediante la messa in scena si realizza la riflessione poetica, di cui nel caso di Mayröcker ho tentato di dare una dimostrazione nelle pagine precedenti.

La prova di quanto detto proviene da almeno due poesie della raccolta. Sia *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich* Lametta er- (Sc 18) sia *der lächelnde weisse Schwan auf dem weissen Badetuch* =/Scardanelli Version (Sc 25-26) riproducono il noto gesto del camuffamento e alludono a un'intenzione imitativa. La prima è suggellata in maniera eloquente dalla firma «Scardanelli» letteralmente copiata dai testi di Hölderlin; la seconda riporta nel titolo lo pseudonimo quasi ad indicare la discendenza della poesia da un preciso marchio o un modello.

In particolare la riproposizione della firma non segnala soltanto una consapevolezza da parte di Mayröcker della funzione di copertura dell'Io rivestita dallo pseudonimo, ma anche il riconoscimento della sua unicità e rappresentatività all'interno del panorama letterario. Il segno più manifesto e caratterizzante della maschera "Scardanelli" diviene nel nuovo contesto un ruolo facilmente riconoscibile: chi firma in questo modo è un poeta. Con un atto di appropriazione o per lo meno di assimilazione, l'Io dunque si serve della nota firma come un *passé-partout* per presentare se stesso come poeta. Proprio come il rinvio intertestuale più o meno marcato alle poesie di Hölderlin, anche il riferimento alla figura di Scardanelli è «immagine-rebus» dell'Io.⁵⁴³ Il richiamo esplicito all'autorialità di Scardanelli e di conseguenza alla regolarità e all'equilibrio delle sue poesie in rima si rivela essere dunque una maschera, la quale poi ovviamente viene sfilata nel corpo testuale, ben lontano dalla sobria dizione e dalla misurata rappresentazione paesaggistica delle poesie di Scardanelli. Nel momento in cui le aspettative insite nel riferimento, di cui è annunciato persino il carattere imitativo («Scardanelli Version»), sono per certi versi annullate, la figura di Scardanelli diventa ambigua nel nuovo contesto e si rende manifestazione di quel che non cela più, ovvero della presenza modificatrice di un altro soggetto (l'Io), diventando perciò essa stessa oggetto di riflessione poetica.⁵⁴⁴

⁵⁴³ Cfr. anche SABINE DOERING, *art. cit.*

⁵⁴⁴ L'analisi delle poesie in questione sarà approfondita più avanti.

Alla maschera “Scardanelli” però è attribuibile anche la follia, ispirata e oracolare secondo Bettina von Arnim, ed è proprio su questa qualità, imprenscindibile nella poesia per Mayröcker, che è ravvisabile la terza ragione della sua paradigmaticità. Il motivo del *furor poeticus*, con cui il comportamento di Hölderlin dal suo ritorno dalla Francia in poi è stilizzato dai suoi contemporanei,⁵⁴⁵ ritorna in *Scardanelli* nelle invocazioni «sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit» in *sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit du hast* (Sc 49) e «o du prophetische» in *der lächelnde weisze Schwan auf dem weiszen Badetuch* =/*Scardanelli Version* (Sc 25-26). Che l’attributo «profetica» si riferisca alla lingua poetica, sostantivo di genere femminile in tedesco?

Malgrado l’anonimità, si potrebbe individuare il destinatario più o meno diretto del primo appello in Hölderlin, Scardanelli. Nella raccolta l’Io si rivolge spesso ad un interlocutore. Tra tutti i casi però, uno è particolarmente significativo, poiché il destinatario è esplicitamente nominato, e questo – se si esclude un’invocazione a Gesù (Sc 9) – è niente meno che Scardanelli, «Scardanelli viel war mir teuer», verso ospitato in *Bedenken von der Liebe* (Sc 27-28). Il fatto che Hölderlin sia dichiaratamente fonte di ispirazione per Mayröcker, come si è visto nel secondo capitolo, avvalorava l’ipotesi che il primo appello citato, simile a un’invocazione alle Muse, sia diretto a Hölderlin/Scardanelli: l’Io chiede al poeta folle di instillare la follia nella propria lingua. Anche la seconda apostrofe, se letta come un appello alla lingua poetica oracolare, potrebbe indirizzarsi indirettamente al poeta che per l’autrice, come appurato nel secondo capitolo, rappresenta la realtà stessa della poesia. Grazie al motivo letterario della follia creativa è inoltre possibile collegare i testi di Scardanelli alle due poesie precedentemente menzionate, provviste di indicatori di una pseudo-imitazione. La follia, sia del poeta ispirato Hölderlin e della maschera “Scardanelli” sia della scrittura di Mayröcker, che simula il delirio creativo, è un tratto che connette indirettamente i testi in questione e, più in generale, un filo con cui l’autrice tesse in *Scardanelli* la rete intertestuale con Hölderlin. Alla luce di quanto finora osservato, Scardanelli non può che rappresentare nella sua lingua profetica e folle la figura del poeta per eccellenza ed essere adottato da Mayröcker in qualità di paradigma poetico.

⁵⁴⁵ Cfr. MARCO CASTELLARI, *Hyperion nello specchio della critica*, cit., p. 18. Si ricordi che anche Mayröcker traccia un nesso esplicito tra Hölderlin e l’elemento irrazionale. A tal proposito, si veda la nota 315.

Oltre agli effetti sul piano poetologico derivati dalla proprietà di “Scardanelli” di essere la maschera per eccellenza, vi è da considerare in seno alla totalità della raccolta una seconda proprietà che rende Scardanelli un richiamo allettante per Mayröcker. Essa riguarda le potenzialità e le stratificazioni semantiche annidate nello pseudonimo, che in una volta richiama alla memoria i motivi del *furor poeticus* e dell'idillio. Riprendendo per un momento »*Apfelhäutchen*«, *Durs Grünbein / illuminiert von den Schaafen* nel suo complesso, la visionarietà evocata nella poesia si sviluppa ulteriormente tramite un indiretto legame sia al soggetto arcadico-pastorale che è rinvenibile nelle poesie della torre e nell'apparizione di Scardanelli sia al motivo della follia creativa impersonata dalla figura mitizzata di Hölderlin a Tubinga. Nella poesia si sente dunque la presenza di Scardanelli, benché egli non sia nominato mai direttamente.

Sulla funzione semantica dei richiami intertestuali a Hölderlin si è avuto modo di riflettere, in via preliminare, nel presente paragrafo. In questa sezione si può ancora notare come Mayröcker non sembri tracciare confini molto netti tra il riferimento intertestuale alle liriche dei primi anni della torre e a quelle più tarde. Secondo quanto si è visto finora, esse sembrano accomunate dai due motivi letterari del furore e dell'idillio. Il modo in cui entrambi i motivi sono elaborati in *Scardanelli* sarà però studiato più approfonditamente nel sesto capitolo.

Ad ogni modo dovrebbe essere ormai diventato chiaro che l'adozione dello pseudonimo del predecessore da parte di Mayröcker per intitolare la propria raccolta non può ridursi a una mera strategia di marketing al fine di solleticare la curiosità del pubblico e spingerlo ad acquistare il prodotto. Ciononostante non si dovrebbe neanche sottovalutare il fatto che il nome, nella sua particolarità, emana il fascino dell'insolito e, per alcuni lettori, dell'ignoto, per cui esso contribuisce ad attivare la già nota forza di richiamo della lingua.

Finora ho dato largo spazio al significato centrale che la figura di Scardanelli assume nella raccolta omonima specialmente da un punto di vista poetologico. Il nome di Hölderlin è comparso in riferimento sia agli anni precedenti al trasferimento nella torre sia al periodo successivo, prima dell'entrata in scena di Scardanelli. Il comune denominatore tra le due figure consiste nella visionarietà: il poeta perviene a una conoscenza che è visione, poiché egli è creatore di immagini. Anche Thums sostiene che l'autorialità impersonata da Hölderlin, determinante per comprendere l'affinità tra i

due autori e per descrivere il ruolo centrale del poeta nella poesia di Mayröcker, si rivela nell'«assoluta pretesa di verità della poesia unitamente alla capacità visionaria del poeta».⁵⁴⁶ Come si è visto durante l'analisi, Mayröcker però lega a Hölderlin su un piano intertestuale anche la tematica della caducità e della malinconia. Thums non considera inoltre che Hölderlin, e soprattutto Scardanelli, è anche una figura della fragilità e dell'emarginazione. Sarà compito del sesto capitolo scoprire se tale aspetto sia presente in *Scardanelli* e, in caso di risposta affermativa, chiarire in che modo la raccolta vi si rapporti.

Per concludere intanto lo studio della pratica intertestuale osservata dalla prima prospettiva presa in esame, si può dire che la maschera offre la possibilità del molteplice. L'io esce da se stesso durante la messa in scena per assumere connotati altrui, ma allo stesso tempo deve restare presente a se stesso, altrimenti non vi sarebbe alcuna messa in scena. Un simile processo del lasciarsi racchiudere nei contorni di una maschera e del venirne fuori al contempo ha carattere estatico, poiché con esso l'io, proprio come nell'esperienza dell'estasi, oltrepassa costantemente il confine. Affinché questo processo sia percepibile occorre però che esso trovi una forma, naturalmente una forma che non lo fissi una volta per tutte ma che dia conto della sua contraddittorietà.⁵⁴⁷

Nel procedimento intertestuale adottato da Mayröcker a partire da *Das besessene Alter* sino a *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* la forma si presenta in una combinazione di presenza e assenza, che si lascia osservare nel movimento ondivago tra maschera e palesamento dell'io, ottenuto grazie all'interazione tra ripetizione e variazione. In particolare, in *Scardanelli* la citazione dei versi di Hölderlin e in maggior misura la firma copiata di Scardanelli conducono l'io ai confini dell'assenza, malgrado egli si esprima proprio attraverso le parole altrui e sia dunque in qualche maniera ancora presente. Allo stesso modo la maschera di Hölderlin e la maschera di Scardanelli da un lato indietreggiano, diventando così quasi assenti, quando l'io interviene con la

⁵⁴⁶ Thums sostiene con ragione che Mayröcker cita coppie di opposti corrispondenti a concetti differenti di autorialità con l'intenzione di creare delle connessioni tra essi o per lo meno di rappresentarli nei propri testi (cfr. BARBARA THUMS, *art. cit.*, p. 99): «Verbindet sich mit Hölderlin der absolute Wahrheitsanspruch an die Poesie und damit einhergehend das visionäre Vermögen des Dichters, so verbindet sich mit Brecht eher das Zurücktreten des Autors hinter das Werk im Sinne eines gesellschaftspolitischen Auftrags von Dichtung. Und verbindet sich mit Jean Paul die Exzentrität und Bedeutungsflut der poetischen Sprache, so mit Beckett deren zunehmende Reduktion bis hin zur Grenze des Verstummens». In questo lavoro, dedicato a Hölderlin, non mi è ovviamente possibile trattare le altre tipologie autoriali citate.

⁵⁴⁷ Cfr. WOLFGANG ISER, *op. cit.*, p. 138.

modificazione e il contrasto. Giacché in tal modo si produce una riflessione su ciò che le maschere inscenano, entrambe sono dall'altro lato ancora presenti.

In generale si è potuto constatare come ciascuna maschera porti alla luce solo alcuni aspetti dell'Io, il quale, pur dirigendo il suo dispiegamento nella multiformità e conservando ancora un margine di azione nella ripetizione variata, ne viene fuori frammentato ed è comunque obbligato a passare di ruolo in ruolo, a definirsi e ad estraniarsi in un Altro. Nello specifico si è dimostrato che tramite la maschera di Hölderlin e la maschera di Scardanelli affiorano alcune qualità dell'Io: la sua forza visionaria e l'appartenenza alla tradizione della poesia ispirata, una poesia che in Mayröcker, così come in Hölderlin, è ugualmente legata alla contemplazione della natura, alla celebrazione della vita e alla testimonianza della morte.

Come osserva giustamente Iser, la maschera è a un tempo una limitazione e un'estensione dell'Io, giacché egli è costretto a inscenare qualcos'altro per andare al di fuori di sé.⁵⁴⁸ l'Io deve da un lato conoscere e dall'altro lato superare i confini tra Sè e Altro-da-sè, oscillando, precisa Iser (citando la distinzione proposta dallo psicoanalista Ehrenzweig per descrivere il processo creativo) tra una «forma concentrata» e una «indifferenziazione oceanica». Proprio in questo paradosso avviene la costituzione del soggetto,⁵⁴⁹ che in Mayröcker però non ha mai termine, poiché il punto focale risiede nella metamorfosi, nel passaggio, nel *divenire*. Il superamento della propria definizione, restando comunque a sé presenti, l'estasi dunque, diventa il principio della creazione, giacché essa nella letteratura della frammentazione di Mayröcker costituisce

⁵⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 143.

⁵⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 141 sg.: «Sind die Protagonisten [...] weder als Maske noch als Person, sondern immer in der Entfaltung dieses Wechselspiels gegenwärtig, so gleicht dieses dem von der psychoanalytischen Ästhetik beschriebenen Ich-Rhythmus. Was damit gemeint ist, entspricht der von Ehrenzweig geäußerten "Auffassung von einem schöpferischen Ich-Rhythmus, der zwischen konzentrierter Gestalt [focused gestalt] und ozeanischer Undifferenziertheit [oceanic undifferentiation] hin- und herschwingt" [cfr. ANTON EHRENZWEIG, *Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst*, München, Kindler, 1974, p. 131 – S. S.]. [...] Beide, so meint er "haben betont, wie wichtig es für das schöpferische Ich ist, die Grenzen zwischen Selbst und Nicht-Selbst aufheben zu können, um dadurch in der Welt der Realität, wo die Objekte und das Selbst deutlich voneinander getrennt bleiben, heimischer zu werden [...]" [*ibidem*]. Mit 'strukturierendem Fokussieren' und 'ozeanischem Entdifferenzieren' hat Ehrenzweig zwei auseinander hervortreibende und wieder in sich zurückfallende Bewegungen beschrieben, die die Subjektconstitution bedingen. Die strukturierende Operation ist der Ausgriff auf eine subjektunabhängige Welt, durch den insofern eine Fragmentarisierung geschieht, als sich das Ich von sich selbst abspalten muß, um sich dessen bemächtigen zu können, was es nicht ist. Diese Abspaltungen indes bleiben auf das zurückbezogen, wovon sie Fragment sind, woraus sich die Spannung von Differenzierung und Entdifferenzierung als Kennzeichen des Ich-Rhythmus ergibt. Diese basale Form des Ich-Rhythmus scheint im Wechselspiel von Maske und Person seine paradigmatische Verbildlichung gefunden zu haben».

paradossalmente il soggetto, almeno temporaneamente, e, come ho già più volte evidenziato, anche il mondo nella sua molteplicità.

Sulla base di tendenze costruttive e decostruttive responsabili nel loro costante avvicinarsi dell'infinito del processo creativo, quindi del suo *divenire*, ogni predominio di un elemento della relazione sull'altro è scongiurato, e anzi proprio la presenza di uno rinvia a ciò che per sua causa è assente.⁵⁵⁰ Il presente è così sempre legato all'assente; la rappresentazione dell'assenza è resa possibile grazie alla relativizzazione della presenza, così come avviene anche nel caso del dialogo intertestuale intrattenuto con Hölderlin e con la tradizione in *Scardanelli*. Questo aspetto si collega alla seconda prospettiva intertestuale che intendo trattare nel prossimo paragrafo in merito al rapporto con Hölderlin.

3. 4 *La poetica della memoria in Scardanelli*

Tra le particolarità di *Scardanelli*, spicca l'inserimento in apertura di raccolta di due poesie risalenti a periodi di composizione antecedenti alle restanti trentotto. Proprio per la posizione di rilievo ad esse conferita, *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai* (Sc 7) e *erschrecke zuweilen dasz der zu dem ich* (Sc 9), rispettivamente scritte nel 1989 e nel 2004, ricoprono un ruolo determinante nella lettura dell'intera raccolta. La loro presenza, determinata mediante la selezione tra componimenti passati, è infatti indice di una precisa scelta programmatica. Ciò vale specialmente per la prima poesia, posta ulteriormente in risalto grazie all'aggiunta di una pagina vuota che la separa dal resto della raccolta. In entrambe è tematizzato, in modi differenti, l'aspetto centrale dell'assenza-presenza e della riattualizzazione del passato attraverso il ricordo attivo.

Hölderlinturm, am Neckar, im Mai nasce in occasione di una visita all'ultima tappa del poeta (come allude anche la dedica finale all'allora amministratrice della *Hölderlin-Gesellschaft*) e rimpolpa il già lungo catalogo di poesie dedicate a Hölderlin nella lirica tedesca e in particolare di quelle che hanno reso protagonista il luogo emblematico della

⁵⁵⁰ Cfr. *ibidem*.

torre, prigione e rifugio sulle rive del Neckar:

diese Prise Hölderlin
im hellroten Hölderlinzimmer /
im Korridor stehend
fällt mein Blick auf die roten Blumen im Glas
gesäumt von abgefallenen
Blütenblättern
nichts sonst /
das Zimmer leer nur die Vase die Blumen
zwei alte Stühle –
ich öffne ein Fenster
im Garten sagst du die Bäume
sind noch die gleichen wie damals
aber man hört einen Ton Musik *es*
glänzt die bläuliche Silberwelle

für Valérie Lawitschka

6.6.89

La poesia è costituita da versi brevi e presenta in uno stile secco e tendente alla paratassi, consolidato da una punteggiatura volta a creare l'effetto dello staccato, la tensione tra la constatazione del vuoto («nichts sonst»; «das Zimmer leer») e della presenza mediante la visione del vaso di fiori rossi («fällt mein Blick auf die roten Blumen im Glas»; «nur die Vase die Blumen»), a cui infine si aggiungono due vecchie sedie, un particolare che relativizza dunque le osservazioni precedenti. Dominante è il rosso, colore con il quale si potrebbe identificare quel «pizzico di Hölderlin», di cui si proclama nel primo verso la vicinanza e la presenza all'interno della torre mediante un aggettivo dimostrativo. Il nesso tra il rosso e il nome di Hölderlin è suggerito da due fattori. Sul piano sintattico, il colore si riferisce, oltre che ai fiori, alla stanza esplicitamente "etichettata" con il nome di Hölderlin. La combinazione è confermata sul piano fonologico: l'aggettivo «hellroten» si lega, per l'allitterazione di "h", con «Hölderlin», «Hölderlinzimmer» e con «Hölderlinturm» nel titolo.

Come si può spiegare una simile associazione? Il rosso è generalmente simbolo di forza vitale e delle passioni, del potere e del rivolgimento sociale, colore del sangue e del fuoco, della pentecoste e del martirio, ma anche dei berretti rossi indossati dai giacobini durante la Rivoluzione francese.⁵⁵¹ Quest'ultimo è un evento storico che di certo è legato alla vita e all'opera del poeta,⁵⁵² ma che qui non è tematizzato. Il ricorso alla simbologia dei colori non è nuovo in Mayröcker.⁵⁵³ In *Scardanelli* il rosso assume sicuramente una particolare rilevanza. Considerando le combinazioni nelle quali il rosso ritorna il più delle volte nella raccolta, si può dire che tale colore è associato all'esperienza dell'ispirazione poetica e alla vitalità della poesia in generale.⁵⁵⁴ Ciò non fa che confermare implicitamente la ricezione di Hölderlin da parte dell'autrice. A questo punto si può pensare che anche il colore rosso della copertina derivi da una scelta dell'autrice piuttosto che da una direttiva editoriale.

D'altra parte si è visto come nella lettura di Mayröcker il fiore sia un attributo accostato a Hölderlin e alla poesia. Qui sembra oltretutto concretizzarsi uno degli elementi su cui l'autrice basa l'affinità con Hölderlin, la cosiddetta «contemplazione piuttosto elegiaca della natura». Lo sguardo dell'io cade proprio sui fiori e sui petali che ormai giacciono attorno al vaso, un particolare che mostra la relazione tra poesia, attenzione per il lato caduco della vita e malinconia. Hölderlin dunque è abitante ormai scomparso della camera della torre rimasta vuota ed è al contempo presenza ancora avvertibile non solo nell'immagine dei fiori cara ad entrambi i poeti, ma anche nel modo in cui l'autrice contemporanea guarda il mondo. Nella lettura di *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai* Le Née misconosce apertamente l'importanza, a mio avviso, decisiva dell'elegia sulla scorta di un'argomentazione non del tutto convincente. Il fatto

⁵⁵¹ Cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. "Rot".

⁵⁵² Sulla relazione tra la Rivoluzione francese e Hölderlin si veda in particolare LAWRENCE RYAN, *Hölderlin und die Französische Revolution*, in *Deutsche Literatur und Französische Revolution. Sieben Studien*, a cura di Richard Brinkmann, Claude David, Gonthier-Louis Fink, Gerhard Kaiser, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1974, pp. 129-148.

⁵⁵³ Ad esempio, secondo un'analisi di Kühn, la poesia *Text mit den langen Bäumen des Webstuhls*, composta negli anni Sessanta, giocherebbe sull'opposizione del blu e del rosso, rispettivamente simbolo di tranquillità, o anche passività, e di energia attiva e vitale, per creare una dinamicità interna al testo. Tale dualismo è successivamente scardinato dal momento che il blu compare come colore per eccellenza della creazione (cfr. RENATE KÜHN, *art. cit.*, p. 90).

⁵⁵⁴ Bastino qui alcuni esempi: «die mit roten offenen Schnäbeln pfeilenden Dorfschwal-/ben» (Sc 37); «Die seeligen Schwalben pfeilten durch den/Maitag, da-/mals, mit roten Schlünden, Farbe der Kirschen» (Sc 39-40); «tieffliegenden Schwalben mit ihren blutroten Kehlen/Insekten auffangend» (Sc 52-53); «in meinen geflügelten Wohnungen, habe auf 1 x die rote/Lilie gesehen auf dem Parkett im roten Patio (*Pomp*).» (Sc 25-26). Sull'uso della metafora degli uccelli in associazione alla poesia in Mayröcker si veda il secondo capitolo di questa tesi.

che «la presenza spirituale del poeta», nominato nell'emblematica formula «eine Prise Hölderlin», sia «pregnante nonostante la sua assenza fisica» non determina infatti il totale annullamento della componente elegiaca,⁵⁵⁵ bensì testimonia un'indissolubile compresenza di suggestioni inniche ed elegiache.

All'interazione tra assente e presente si somma il confronto tra interno ed esterno. Il decimo verso comporta il superamento di una soglia. La finestra riconduce alle emblematiche vedute delle poesie della torre più tarde, quelle in cui compare la firma "Scardanelli". In *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai* però chi osserva dall'interno è un Io che, se prima nel proprio monologo fa esperienza della solitudine e della quiete della celebre abitazione, poi entra in dialogo con un Tu, mentre generalmente alle poesie degli ultimi anni della torre sono ascritte dalla critica l'assenza dell'Io e dell'interazione con l'Altro.⁵⁵⁶ Tra i protagonisti degli ultimi versi vi sono il giardino, gli alberi e l'onda d'argento. Il giardino non diventa solo il luogo in cui rievocare il paesaggio del passato («die Bäume/sind noch die gleichen wie damals») e la durevole presenza della natura, non all'insegna dell'identità ma della somiglianza («gleich»).⁵⁵⁷ Esso è anche lo spazio in cui percepire il presente («aber man hört»). La sineddoche finale, espressa mediante l'onda per indicare il fiume Neckar menzionato nel titolo, è introdotta da un passaggio si direbbe sinestetico dal senso dell'udito a quello visivo. L'associazione sembra dunque concordare con la tesi di Bertaux – dall'autrice però recepita in modo approfondito negli anni Novanta – sul *modus operandi* di Hölderlin rispondente alla logica poetica e fondato su suoni e immagini.

Tale ipotesi è confermata a livello intertestuale. Infatti la chiusura della poesia è affidata a un verso tratto da *Der Nekar*, ode nata da una rielaborazione di *Der Main* e pubblicata nel 1801,⁵⁵⁸ che non a caso è, secondo Böckmann, la prima poesia di Hölderlin in cui è riconoscibile una nuova forma poetica data da una «gleitende Verknüpfung», ossia da una connessione scorrevole o flessibile, debitrice in modo

⁵⁵⁵ Cfr. AURÉLIE LE NÉE, *La poésie de Friederike Mayröcker*, cit., 292: «[L]e poème n'est pas élégiaque car la présence spirituelle de Hölderlin est prégnante malgré son absence physique».

⁵⁵⁶ Cfr. UTE OELMANN, *Fenstergedichte*, cit., p. 205.

⁵⁵⁷ In tedesco è la parola "selbe" che, unita a una preposizione articolata o con un pronome dimostrativo, esprime identità. L'aggettivo "gleich" indica conformità delle caratteristiche, per cui due oggetti della stessa specie, come un CD, sono paragonabili e uguali, ma non sono il medesimo oggetto (cfr. nella versione digitale del dizionario *Duden*, s.v. "gleich" e "selbe, selber, selbes").

⁵⁵⁸ Sulla data di composizione vi sono pareri discordanti: Sattler ipotizza il 1798 (FHA V, 427), mentre Reitani propone il 1800 (Til 1408). L'ode rientra comunque nella terza fase di stesura delle odi, dall'autunno 1798 all'estate 1800, secondo quanto indicato da Thomasberger (cfr. ANDREAS THOMASBERGER, *Oden*, cit., p. 314).

particolare dei passaggi audaci di Pindaro.⁵⁵⁹ *Der Nekar* infatti riuscirebbe a cogliere più contesti, instaurando relazioni non tanto mediante lo sviluppo astratto di un tema, sarebbe a dire secondo un procedimento logico e discorsivo, bensì mediante l'impiego di immagini che consentono l'unione del disparato e dell'eterogeneo, che però non sfocia nel caos della dissoluzione delle forme ma crea invece un orizzonte, conferisce profondità ed esplora le possibili attinenze. Si tratterebbe di una modalità inedita del modellare la poesia, fondamentale, come il costruito aspro sul piano sintattico, per comprendere la lirica successiva di Hölderlin. A *Der Nekar* e alle poesie successive Böckmann attribuisce diverse proprietà che, sommate, portano alla celebrazione delle forze vitali e al gesto linguistico del rivolgersi ad Altri:

Die harte Fügung, die Bedeutung der konkreten Gleichnisbilder, die polare Wortgestaltung in einem sehr bestimmten Wortfeld des seelischen Daseins, die gleitende Verknüpfung, die mythischen Formeln und Anrufe, all das zeigt, wie diese Lyrik nicht Gedankenvermittlung oder Erlebnisaussprache anstrebt, sondern eine Feier der Lebensmächte; das Gedicht gewinnt seine Größe, weil es aus der sprachlichen Funktion des Ansprechens lebt und im preisenden Dank der Antwort nicht bedarf.⁵⁶⁰

La giustapposizione di immagini differenti e/od opposte ma legate tra loro da una logica sotterranea, appunto poetica, in cui è espressa la potenza produttrice di un movimento vitale, è anche la modalità prescelta da Mayröcker a partire dal titolo sino ad arrivare al verso finale. Allo stesso modo non manca di certo la tendenza a indirizzarsi all'Altro, sia nella forma del discorso («sagst du») sia sotto un profilo intertestuale. Quest'ultimo aspetto, che è visibile anche negli esempi precedentemente illustrati, risulta particolarmente evidente nella citazione marcata ma non totalmente fedele di *Der Nekar*.

Se Hölderlin impiega l'immagine dell'onda al passato («Glänzte die bläuliche Silberwelle») (FHA V, 576), Mayröcker non solo la traspone nel presente, ma le conferisce maggior peso grazie a una variazione sintattica, sostituendola nella posizione del "Vorfeld" mediante il cosiddetto "thematisches es", ovvero un segnaposto che spinge verso destra il soggetto. L'elemento portatore di novità rematica è però

⁵⁵⁹ PAUL BÖCKMANN, *Hölderlin und seine Götter*, München, Beck, 1935, pp. 182-185: 184. Quali continuatrici della svolta avviata da *Der Nekar* Böckmann indica ad esempio le poesie *Der Winter*, *Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter*, *Der gefesselte Strom*, *Der blinde Sänger* (ivi, pp. 310 sg.).

⁵⁶⁰ Ivi, p. 185.

introdotto da un articolo determinativo, il quale riveste solitamente una funzione anaforica, vale a dire indica precedenti oggetti del discorso, o designa comunque fatti noti per conoscenze condivise o enciclopediche. La tensione innescata dal riferimento intertestuale tra noto e nuovo trova una risoluzione nella poetica della memoria, non a caso già richiamata indirettamente nella prima poesia della raccolta mediante la riproposizione dell'immagine dell'onda. Se per Goethe questa è simbolo di creazione poetica, già Herder impiega l'onda in collegamento con i moti interiori dell'uomo, ponendo l'accento sull'aspetto acustico, per spiegare l'origine del linguaggio, cosicché la lingua «nasce prima di tutto come arte d'espressione sonora, come “canto”». ⁵⁶¹

In *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai* la dimensione acustica, e quindi del “Gesang”, è esplicitamente nominata nel penultimo verso. Il nesso tra musica o sonorità e linguaggio, che, detto ancora con Bertaux, porta alla lingua poetica di Hölderlin, nella poesia compare emblematicamente per descrivere l'interazione all'insegna della memoria tra presenza e assenza, passato e presente, Hölderlin e Mayröcker. Sotto questo profilo, l'idea del canto poetico legata all'onda è sostenuta da altri particolari. In *Der Necker* il movimento e il luccichio dell'onda sono simbolo della gioia di vivere («und aus dem Thal,/Wie Leben aus dem Freudebecher,/Glänzte die bläuliche Silberwelle»), mentre il fiume incorpora in sé la tensione tra vicino e lontano, poiché, nonostante sia rappresentante della patria dell'Io, si caratterizza come viandante che spinge lo sguardo del poeta verso ciò che è straniero, per poi essere oggetto del ricordo nei versi finali. Mayröcker sembra espandere l'orizzonte della poesia di Hölderlin, facendo intendere mediante il riferimento intertestuale marcato all'onda che la gioia per la vita è sempre connessa alla gioia per la poesia, la quale, come già esprime il legame tra il rosso e Hölderlin, è forza vitale, è vita. Persino il riferimento alla luminosità, all'argento e al blu dell'onda è leggibile senza forzature come rinvio alla creazione poetica. ⁵⁶² La relazione tra vicino e lontano incarnata dal fiume infine potrebbe essere

⁵⁶¹ Così si esprime Joachimsthaler citando un passo di *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in cui Herder traccia la differenza tra modo di essere animale e capacità umana di riflettere, un fattore inseparabile dal linguaggio (cfr. JÜRGEN JOACHIMSTHALER, *Wort und Welle. Strömende Sprache in der deutschen Literatur zwischen Klopstock und Nietzsche*, in *Die Welle. Das Symposium*, a cura di Hans-Günther Schwarz, Geraldine Gutierrez de Wienken, Frieder Hepp, München, Iudicium, 2010, pp. 31-51: 32 sg.: «Herder [erklärt – S. S.] den Ursprung der Sprache aus “dem ganzen Ozean von Empfindungen, der sie [die Seele] durch alle Sinnen durchrauscht, eine Welle”. Sprache entsteht so zuerst als tönende Ausdruckskunst, als “Gesang”»).

⁵⁶² Sulla simbologia del blu in Mayröcker si veda la nota 553, mentre sulla valenza in Mayröcker della luce e dell'argento per la creazione poetica, in particolare per la fase dell'ispirazione legata a Hölderlin, si

riproposta in Mayröcker per sineddoche, tramite l'onda, su due livelli: quello temporale e quello intertestuale, rispettivamente nei termini di passato e presente letterario e di proprio ed estraneo.

Hölderlinturm, am Neckar, im Mai, che funziona da introduzione alla raccolta, mostra dunque come al posto della conservazione letterale subentri un processo di riscrittura che, secondo un gesto del rivolgersi all'Altro o meglio alla poesia dell'Altro – come si è visto, un gesto molto evidente in *Scardanelli* nei confronti di Hölderlin –, segue alla lettura o all'ascolto dei propri predecessori («man hört»). Fondamentale è infatti la prosecuzione del *canto*, partendo dal ricordo intenzionale delle scritture preesistenti, con il quale si rompono, almeno temporaneamente, le gerarchie temporali a favore di una contemporaneità di presente e passato. Aprendo una piccola parentesi, sotto questa luce, al di là della procedura intertestuale, risulta più comprensibile anche l'inserimento di *Hälfte des Lebens* nell'antologia di poesie del Novecento pubblicata in «Text+Kritik».

Sui principali concetti finora esposti è costruita anche la seconda poesia della raccolta, di cui riporto brevemente le principali caratteristiche formali. I versi sono più estesi rispetto alla prima poesia. Dominano la giustapposizione e il frammento, causa di costruzioni incomplete che talvolta tralasciano il pronome, il verbo finito e la punteggiatura. Anche in questo caso si avvertono i passaggi repentini da un'immagine all'altra:

erschrecke zuweilen dasz der zu dem ich
spreche nicht da ist, gelbe und rote längliche
Blättchen vom Robinienbaum wehen zur Erde, dann
durch die Quergasse ins BÜRGER CAFÉ, lesend mit
Blüten und Wolken, o Jesu dein Blut wer kann mich
erretten, mit Eichen bedeckt und *seltener Tannen*, dieser
rasche Abschied du eilst zum Wagen die Steine von Syphnos mit
blaugrünen Brauen während die Schnittblumen messer-
scharf in der Wiese, die knallharte Mnemotechnik, Gedächtniskunst,
automatisiertes Hersagen An- und Ausziehen Lesen, tropfe
tupfe auf den Asphalt oder meine knarrenden

veda di nuovo *gegen die Decke des Zeltes dürstend* (GP IV 508-513: 509): «Hölderlin eben : der war seit Jugendtagen die leuchtende Schrift an der Wand am Himmel im Buch, und abermals diese weiblichen silbernen Schnüre : KANÜLEN im Wachen im Schlafen →».

Schritte. Das Küchenfenster steht offen mein Hirn
in den Kniekehlen, atme schwer

15./16.10.04

Mentre nel componimento precedente il dialogo con un Tu indica una presenza, in *erschrecke zuweilen dasz der zu dem ich* il parlare sottolinea l'assenza dell'interlocutore, forse leggibile anche come un dialogo con i morti. Da subito ricompare infatti anche il richiamo alla caducità grazie all'immagine delle foglioline ormai non più verdi che cadono a terra. Rispetto alla prima poesia si aggiunge però la disperazione dell'io, espressa mediante l'interrogativo sul proprio destino, che scarta la possibilità di essere salvato dal sacrificio di Cristo («dein Blut»), comunque invocato. Tuttavia alla domanda, riconoscibile soltanto dalla sintassi, segue una sequenza paesaggistica che potrebbe suggerire una qualche protezione grazie al verbo «bedeckt».

Il motivo della separazione, implicito nei primi due versi, è poi nominato alla presenza di un Tu a cui l'io si rivolge. Alla catena di sostantivi interrotta dalla congiunzione di contemporaneità o contrasto «während» subentrano poi due verbi legati dal gioco allitterante e paronomastico («tropfe/tupfe»), il primo dei quali pare indicare una dissoluzione del soggetto per gocciolamento, forse nella scrittura, dato che il secondo è sinonimo di “tippen”, che tra i suoi significati indica anche quello di scrivere a macchina, di cui «tupfe», “picchiettare”, richiama il rumore. La dimensione della scrittura, precisamente nel suo carattere intertestuale, è evocata dai precedenti verbi sostantivati «An- und Ausziehen», in italiano rispettivamente “citare” ed “estrarre passaggi”, e dalla doppia menzione di quella che Mayröcker considera la premessa al lavoro di scrittrice, la lettura («lesend»; «Lesen»). Comune a «tropfe» e «tupfe» sono il movimento dall'alto verso il basso (anticipato dalle foglioline), la ripetitività e l'effetto acustico. Questi elementi sono ripresi dall'immagine più realistica dei passi scricchiolanti; essi sono posti in rapporto di interscambiabilità con i verbi “tropfen” e “tupfen” mediante la congiunzione «oder». La ripetizione compare inoltre a livello tematico; l'idea di ripetere qualcosa risuona nell'intera sequenza riferita a memoria, scrittura, recitazione e lettura, «die knallharte Mnemotechnick, Gedächtniskunst,/automatisiertes Hersagen An- und Ausziehen Lesen,». La discesa verso il basso è evocata ancora una volta: il cervello trova sede non più nella parte più

alta del corpo, bensì nella cavità del ginocchio. Anche l'effetto del rumore ripetuto torna nel respiro faticoso dell'Io, forse un segnale della sua precarietà.

Nel testo compaiono diverse figure retoriche, tra le quali vi sono una figura etimologica («lesend», «Lesen») e un chiasmo antitetico («Hersagen An- und Ausziehen Lesen»). Entrambe mettono in risalto un concetto centrale della poesia, la lettura. Della retorica è inoltre menzionato un metodo essenziale per potenziare la memoria e contrastare l'oblio, ossia la mnemotecnica. Tale arte risale all'antichità greco-romana ed è organizzata per punti di riferimento spaziali che riprendono categorie architettoniche – come un edificio, un arco, una strada, un giardino – e per immagini che constano di persone, animali e cose collocati in precisi luoghi. Le immagini impiegate per ricordare fatti e oggetti devono rispondere a regole di somiglianza o di opposizione e devono far presa sull'immaginazione per restare impresse a lungo nella mente. L'esercizio sistematico segue un rigido principio ordinatore che rende le immagini memorizzate richiamabili quando necessario e consente di tenere allenata una memoria artificiale che, rispetto alla memoria naturale, assicura la conservazione del sapere in particolari luoghi.⁵⁶³

La menzione dell'arte memorativa permette di definire in modo più accurato il concetto di memoria all'interno della poetica di Mayröcker e di comprendere il legame con la pratica intertestuale, a cui allude la poesia mediante la lunga sequenza estesa dal nono al decimo verso. Oltre ai già citati Conte e Menke, anche Lachmann individua la funzione mnemonica dell'intertestualità: la disposizione intertestuale di un testo non è che memoria di un altro testo, il quale nel nuovo viene ricordato, sostituito o ulteriormente sviluppato. Le tecniche di selezione, conservazione, distruzione, mascheramento del pre-testo non testimoniano soltanto il rapporto con la cultura precedente, per cui la letteratura è memoria della cultura, diventando così portatrice sovrapersonale di durata temporale.⁵⁶⁴ Esse dimostrano anche che la memoria è sì un

⁵⁶³ Per un quadro storico della mnemotecnica si veda BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Sonzogno, Bompiani, 1997, pp. 282 sgg.

⁵⁶⁴ Cfr. RENATE LACHMANN, *Mnemotechnik und Simulakrum*, in EADEM, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, pp. 13-50, in particolare p. 47.

luogo ove immagazzinare informazioni, ma è altresì un deposito attivo e produttivo caratterizzato da un meccanismo di trasformazione.⁵⁶⁵

Sull'argomento è più precisa Aleida Assmann, che distingue tra memoria come *ars*, l'arte di archiviazione che, come la mnemotecnica, mira alla ripresa identica del contenuto depositato, e come *vis*, un processo trasformatore che corrisponde alla capacità soggettiva di ricordare e che tiene conto della componente temporale. Mentre l'archiviazione resta statica, poiché annulla l'effetto del tempo e sconfigge l'oblio, l'atto del ricordare avviene nel tempo, giacché è attuato nella consapevolezza della differenza tra momento di salvataggio e momento di richiamo dell'informazione.⁵⁶⁶

Nell'affrontare la questione Mayröcker fa entrare i concetti di *ars* e *vis* nel noto corto circuito, realizzato mediante l'unione di termini o pratiche tra loro discordanti. L'insistita menzione della mnemotecnica nella poesia potrebbe far pensare a una dichiarazione poetica che mira a superare il tempo tramite la precisa ripetizione di quanto archiviato. Il paradosso è svelato nel momento in cui si rileva in «mit Eichen bedeckt und *seltenen Tannen*» una citazione di un verso di *Wenn aus dem Himmel*. All'atto della ripetizione fedele proprio dell'arte mnemonica, a cui rimanda tra l'altro il verbo «automatisiertes Hersagen», si contrappone la variazione, seppur minima, del pretesto «mit Eichen bedeckt und *seltnen Tannen*», realizzata con una riappropriazione della vocale eliminata nell'aggettivo tramite sincope.

Il modo citazionale prescelto, in parte criptico e in parte marcato, tematizza ancora una volta la relazione tra proprio ed estraneo, latente e manifesto. L'attività di mascheramento e rivelazione è nominata e posta in relazione con l'intertestualità dai due termini polisemantici del chiasmo «An- und Ausziehen», traducibili anche come “vestire, indossare” e “svestire, togliersi”. La lettura intertestuale coglie i segni nascosti e impedisce così la cancellazione degli strati antecedenti, fondando una memoria. Proprio come nel palinsesto, le scritture precedenti non spariscono del tutto, ma emergono come frammenti nel nuovo testo, il quale, divenuto “crittogramma”, invita il lettore a leggere e rileggere l'intrico di tracce manifeste e celate, non tanto al fine di

⁵⁶⁵ Cfr. RENATE LACHMANN, SCHAMMA SCHAHADAT, *Intertextualität*, in *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, a cura di Helmut Brackert, Jörn Stückrath, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1997, pp. 678-687.

⁵⁶⁶ Cfr. ALEIDA ASSMANN, *Das Gedächtnis als “ars” und “vis”*, in EADEM, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck, 1999, pp. 27-32.

ricostruire per intero l'insieme dei testi compresenti, bensì per *riconoscere* la scrittura ripetuta e per partecipare al gioco della perdita di linearità.⁵⁶⁷

Nel caso di Mayröcker si tratta di una perdita di linearità in ambito semantico e sintattico, ma anche temporale e spaziale. In ognuno di questi ambiti sequenze disomogenee attraversano il corso lineare. Tornando al tema della memoria, la linearità, per quanto riguarda la dimensione temporale, è rappresentata in *Scardanelli* ad esempio dalle date poste a fine di ogni poesia. Lavorando come sistema per garantire la memoria, citazioni e allusioni stabiliscono una relazione orizzontale tra passato e presente che interrompe la consequenzialità verticale e *sospende* il decorso regolare di giorni, mesi e anni. Sotto questo aspetto, il procedimento si avvicina dunque alla mnemotecnica. Tuttavia si è visto come le poesie di *Scardanelli*, nonostante diventino *medium* di simultaneità temporale intenzionalmente costruita, non neghino del tutto la temporalità. La percezione del tempo è anzi premessa irrinunciabile all'atto creativo proprio per la formazione del desiderio di durata e si realizza nella forma del ricordo soggettivo, ossia di quella energia di cui parla Assmann che parte dal presente per richiamare il passato e si concretizza nella variazione, vale a dire in slittamento, deformazione, nuova valutazione, rinnovo di ciò che è ricordato.⁵⁶⁸ Tutti procedimenti che si ritrovano nell'approccio intertestuale di Mayröcker nei confronti di Hölderlin.

I due tipi di memoria dunque coesistono e, come si è visto negli esempi, vengono incontro al confronto con la morte e la transitorietà. In una prospettiva intertestuale ricordare la scrittura della tradizione, *in primis* quella di Hölderlin, significa dare parola a chi non può più parlare, ovvero ai morti, e significa di conseguenza sospendere la morte nella scrittura. Ciò è possibile nella misura in cui anche la vita, quella che non coincide con la totale e «appassionata dedizione alle arti», è sospesa. Tuttavia, come sostiene Menke, ricordare citando non è solo un modo per rianimare il passato o l'assente, ma è anche una modalità della mortificazione consapevolmente accettata. La citazione è sottratta dal contesto in cui «vive» mediante un processo artificiale, le cui tracce si intravedono ancora nel nuovo testo. Per questa ragione, essa rammenta lo stato

⁵⁶⁷ Cfr. RENATE LACHMANN, *Mnemotechnik und Simulakrum*, cit., pp. 48 sgg.

⁵⁶⁸ Cfr. ALEIDA ASSMANN, *op. cit.*, p. 29.

di morte di ciò che è ricordato,⁵⁶⁹ per cui, come si è già osservato in merito alla maschera, l'assenza rimanda sempre alla presenza e viceversa.

Comune al metodo mnemotecnico e al modo di pensare proprio della logica poetica di Mayröcker è l'uso di immagini. Ne dà una prova anche *erschrecke zuweilen dasz der zu dem ich*, la quale si sviluppa per una successione di immagini in maniera ancora più estrema rispetto a *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai*. Il fatto che l'autrice spieghi il rapporto poetico con il poeta basandosi sulla comunanza di immagini porta a chiedersi a questo punto se un simile assunto abbia valore anche per il discorso sulla memoria. Si potrebbe partire con l'analizzare le immagini contenute in *erschrecke zuweilen dasz der zu dem ich*. A tal proposito, sorgono alcune domande: come spiegare la lettura «con fiori e nuvole»? E le pietre dell'isola greca Sifnos dalle sopracciglia verde-blu? Considerando quanto finora detto sul fiore e sull'isola, per di più legata alla Grecia, luogo capitale nell'opera del poeta, le associazioni a Hölderlin non mancherebbero. D'altro canto non si deve incorrere nell'errore di ridurre il lavoro di Mayröcker o rendere univoca la lettura, provando a ricondurre pedantemente ogni singola traccia a Hölderlin.

Tra le immagini, la pietra, per via della sua durezza, potrebbe essere simbolo di eternità,⁵⁷⁰ e dunque rientrare nell'ottica della memoria. Più interessante per delineare il legame intertestuale in questione sulla base della memoria mi sembra però considerare da vicino il prelievo effettuato dalla poesia di Hölderlin. Nel pre-testo il verso si riferisce a «le vette, alture nude» che sono appunto «ricoperte [...] di querce e di qualche raro abete» (TII 1243). Tali elementi fanno parte dello scenario ben più ampio di una certa estetica del paesaggio diffusa nel XVIII secolo. Ad esso le poesie della torre, afferma Oestersandfort, fanno ampiamente ricorso, in maniera più esplicita nei primi componimenti, come *Wenn aus dem Himmel*, rispetto alle poesie scritte da “Scardanelli”. In queste ultime il motivo, sebbene sia sempre presente, è meno

⁵⁶⁹ Cfr. BETTINE MENKE, *Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte*, in *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, a cura di Anselm Haverkamp, Renate Lachmann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, pp. 74-111: 75 sgg. A simili conclusioni giunge anche Winkler nello studio sulla prosa *brütt*: ANDREA WINKLER, *Schatten(spiele): Poetologische Denkwege zu Friederike Mayröcker in brütt* oder Die seufzenden Gärten, Hamburg, Kovač, 2004, p. 46. La riflessione sulla morte e sul tempo, insieme a una pratica intertestuale che si traduce in ricordo attivo della tradizione attraverso la modifica di ciò che viene citato, costituisce un punto di contatto tra Mayröcker e Ernst Meister (cfr. KARIN HERRMANN, *op. cit.*, in particolare pp. 105-135). La considerazione di questa convergenza letteraria (e delle differenze) nel contesto del Novecento potrebbe essere oggetto di una futura ricerca.

⁵⁷⁰ Cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. “Stein”.

riconoscibile. Il paesaggio corrisponde nell'estetica di questo periodo al giardino. Tra pittura, poesia e arte del giardino si stabilisce un interscambio, come dimostra anche lo studio più influente nel Settecento sulla teoria dell'arte del giardino elaborato da Christian Cay Lorenz Hirschfeld e intitolato *Theorie der Gartenkunst* (1779-1785), in cui tale luogo è considerato alla stregua di un dipinto. La natura diventa immagine.⁵⁷¹

Il motivo del giardino è il più utilizzato da Hölderlin nelle proprie opere,⁵⁷² ma durante l'ultima tappa a Tubinga esso diventa un modo da un lato per organizzare lo spazio secondo il già noto criterio della misura e dall'altro lato per sottolineare la configurazione artificiale del paesaggio, sempre però verosimile. Fondamentale nelle poesie della torre è infatti la riflessione sul concetto di immagine, tanto è vero che *Wenn aus dem Himmel* recita: «daß Freudigkeit an einem Bildniß», quest'ultimo inteso all'epoca come rappresentazione, immagine d'arte.⁵⁷³ Alture e boschi, evocati nel verso citato, non si trovano dentro il giardino, ma essi contano comunque tra gli elementi più importanti nella costruzione del paesaggio, come anche la valle, il ruscello, la collina, i vigneti, il prato e così via, e rivestono una funzione essenziale. Circoscrivendo la vista sulla valle, monti e boschi rispondono infatti ai principi dell'ordine e della regola propri alla "poetica dietetica" della torre. Essi impediscono il vagare incontrollato della fantasia e l'anelito verso qualcosa di lontano e irraggiungibile, due tendenze annoverate all'epoca tra le cause della caduta del poeta negli abissi della follia.⁵⁷⁴

La citazione nella poesia di Mayröcker è slegata dal suo contesto e appare letteralmente isolata dal resto grazie alle virgole. Ad ogni modo il riferimento intertestuale richiama indirettamente a un tempo almeno tre elementi paesaggistici tipici delle poesie della torre e diffusamente rappresentati anche in *Scardanelli*: la montagna, il bosco e il giardino. Il nuovo testo in cui è inserito il rimando non corrisponde però agli obiettivi originari di mantenere una somiglianza con la natura e di attenersi alla misura: basti pensare all'inverosimile immagine delle pietre antropomorfizzate mediante l'attributo delle sopracciglia e al salto associativo in «tropfe/tupfe auf den Asphalt oder meine knarrenden/Schritte».

⁵⁷¹ Cfr. CHRISTIAN OESTERSANDFORT, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁷² Cfr. ULRICH GAIER, *Hölderlins Gärten*, in *Turm-Vorträge*, 1987-88, cit, pp. 54-97.

⁵⁷³ Cfr. CHRISTIAN OESTERSANDFORT, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁷⁴ Cfr. *ivi*, p. 74. Si veda anche il capitolo *Die diätetische Poetik der Turmdichtung* (cfr. *ivi*, pp. 173-348).

Si è visto come il paesaggio, nella forma del giardino, appaia già nella prima poesia della raccolta in qualità di luogo del ricordo e sia osservato dall'Io tra i contorni della finestra aperta, quasi come se fosse un quadro all'interno del testo. La capacità delle parole di evocare esperienze visive sollecita a sua volta una percezione del testo come dipinto, immagine, e si collega all'aspirata trasformazione del mondo in lingua, già menzionata nel primo capitolo. Si assiste dunque a una sovrapposizione di realtà, parola e immagine. In tal modo si vedono riconfermati la logica poetica, il forte legame con l'arte pittorica e il carattere artificiale, ossia estetizzato, della realtà, che ho precedentemente esposto in questo lavoro.

Attraverso tale sovrapposizione è recepibile e accessibile l'immagine dell'onda d'argento proveniente dal passato: l'immagine è ricordata e riattualizzata in una nuova apparizione. Ancora una volta è pertanto visibile come per Mayröcker esperienza e conoscenza si realizzino nel processo mediato attivato durante la scrittura. L'Io, osservatore di interno ed esterno, non riflette sulla realtà e su se stesso in maniera diretta. Egli è soggetto e insieme oggetto della riflessione grazie alla presenza delle immagini della scrittura, generate non solo attraverso la percezione del mondo esteriore, ma anche mediante la registrazione dei moti interiori che includono il ricordo, il sogno e soprattutto l'immaginazione.

L'improvvisa comparsa dell'immagine dell'onda al presente, la quale rompe il flusso temporale del ricordo tramite la congiunzione avversativa «aber», è resa possibile da una percezione, si potrebbe dire, allucinatoria – come lascia pensare la dilatazione sinestetica dell'udito nello sguardo –, che dipende dall'intervento della capacità immaginativa, visionaria dell'Io. In questo caso la visione ispirata è sostanziata dal riferimento intertestuale. Ho sottolineato più volte che l'Io non attinge più per la propria ispirazione all'istanza divina, secondo quanto prescritto dall'antico concetto del poeta vate, bensì si rivolge a una fonte estetica, che in diverse poesie, anche precedenti a *Scardanelli*, corrisponde a Hölderlin. L'immaginazione interagisce così con la percezione visuale legata alla lettura. Tornando al discorso sulla memoria, nella ricezione puntuale del dettaglio fornito dall'immagine dell'onda mutuata da Hölderlin sono combinati il prima e il dopo, la presenza e l'assenza. All'occorrenza pertanto le differenze temporali si integrano nell'immaginazione, producendo una condizione sospesa di simultaneità, e quindi di durata, e di non consequenzialità.

Secondo quanto afferma Oestersandfort, anche nelle vedute poetiche della torre le immagini appaiono, grazie all'apertura della finestra, come dipinte su un quadro. In questa ottica parola, immagine e paesaggio coincidono. L'oggetto dell'osservazione acquista un valore superiore rispetto alla forma naturale – inteso come percepibile a un livello esclusivamente sensibile – se rappresentato come immagine linguistica e immaginativa appositamente costruita.⁵⁷⁵ La ragione risiede nel fatto che proprio durante l'esperienza estetica, la quale al puramente esperibile mediante i sensi coniuga l'esperibile mediante l'immaginazione, si rende presente ciò che non è più.⁵⁷⁶ Le immagini infatti permangono, sebbene ciò che esse rappresentano sia già scomparso. Nelle poesie della torre si ha dunque una tipologia di mimesi all'interno dell'immaginazione.⁵⁷⁷

Quest'ultima è una categoria che nel corso del XVIII secolo assume un ruolo centrale: essa diventa facoltà della conoscenza in ambito antropologico, filosofico e psicologico. È l'immaginazione che possiede la capacità di rendere percettibile l'impercepibile e lo spirituale, una condizione irrinunciabile per la conoscenza, anche secondo Hölderlin.⁵⁷⁸ Il fatto che nelle poesie della torre le immagini non dipendano dalla presenza effettiva di quel che rappresentano comporta che nella poesia e nella scrittura stessa si inscrivano passato e «Andenken»,⁵⁷⁹ termine che etimologicamente designa «il processo e/o il risultato di un pensiero indirizzato a qualcosa o a qualcuno assente in un determinato orizzonte spazio-temporale, che si rende in tal modo presente

⁵⁷⁵ Cfr. *ivi*, p. 43.

⁵⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 39.

⁵⁷⁷ Cfr. *ivi*, pp. 38 sg.: «Die “Bilder der Vergangenheit” sind “nicht verlassen von der Natur” [citazione tratta da *Der Herbst* (FHA IX, 122) – S. S.]. D. h. sie sind potentiell real, sie sind “ähnlich” der Natur, keine Produkte ausschweifender Phantasie. Hier und im folgenden wird für “natürlich” die Definition Kants verwendet. Es heißt: “Arbeitet nun der Künstler nach Bildern, die den Werken der Natur ähnlich sind, so heißen seine Produkte natürlich” [cfr. IMMANUEL KANT, *Anthologie in pragmatischer Hinsicht*, in IDEM *Werke in sechs Bänden*, vol. VI, a cura di Wilhelm Weischedel, Darmstadt, WBG, 1983, pp. 399-694: 476 – S. S.]. Aristoteles definiert die “Einbildung” als der Wahrnehmung ähnlich, da sie aus ehemaliger Wahrnehmung entsteht [cfr. ARISTOTELES, *Von der Seele. Zweites Buch*, in IDEM, *Werke*, vol. II, a cura di Carl Andresen, Olof Gigon, Siegfried Moreny, Walter Rüegg, Zürich, Artemis, 1950, pp. 285-318: 316 sg – S. S.]. Es handelt sich also letztlich um eine Form der Mimesis innerhalb der Imaginatio, denn es wird in der Turmdichtung Wert darauf gelegt, daß die Bilder auch potentiell in der Natur optisch erfahrbar sein könnten».

⁵⁷⁸ La “Einbildungskraft”, l'immaginazione, conosce una rivalutazione con lo sviluppo della consapevolezza estetica nel Settecento, ma ancor di più con il Romanticismo e l'Idealismo tedesco. Essa diventa facoltà costitutiva del soggetto (cfr. WOLFGANG ISER, *op. cit.*). Sul dibattito settecentesco attorno al legame tra i concetti di “Bild”, “Einbildungskraft” e il processo conoscitivo, e sul significato da essi assunto in Hölderlin si veda CHRISTIAN OESTERSANDFORT, *op. cit.*, pp. 31-40.

⁵⁷⁹ *Ivi*, p. 82.

in una corrispondente sfera spirituale». ⁵⁸⁰ In particolare il giardino diventa, nelle poesie di questo periodo, occasione in cui poter ricordare, spazio in cui passato e presente si uniscono, ⁵⁸¹ diventa cioè uno dei luoghi mentali già noti all'antica arte mnemonica, in cui il tempo non scorre in modo lineare. A livello formale ciò si realizza nelle poesie firmate "Scardanelli" tramite la ripetizione e la variazione di unità simili, ⁵⁸² la mancanza di segni deittici, l'«incipit costituito da una temporale/condizionale introdotta da *wenn* ("quando/se"), che determina una sorta di "presente neutro"». ⁵⁸³

Attraverso la ripresentazione, anche frammentaria, del paesaggio di *Wenn aus dem Himmel in erschrecke zuweilen dasz der zu dem* dunque il passato sopravvive nel presente della citazione, senza che tuttavia la tensione tra vita e morte, assenza e presenza sia sciolta, come testimoniano anche i primi versi della poesia.

Se si accetta la tesi che il giardino in *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai* allude alla concezione poetica del ricordo e dell'immagine contenuta nelle poesie della torre e se si considera la citazione in *erschrecke zuweilen dasz der zu dem* una conferma di ciò, è possibile rintracciare un altro filo conduttore, uno dei più importanti, che da Hölderlin porta a Mayröcker. In questi fondamenti concettuali presenti nelle poesie tarde del poeta l'autrice trova un modello per rinforzare la propria poetica della memoria. Tuttavia i vari esempi tratti da *Scardanelli* hanno mostrato che le immagini possono tematizzare anche l'elemento, imprescindibile per la scrittura, della temporalità. La successione repentina di immagini, per cui l'immagine che segue sembra dissolvere la precedente appena formata, richiama l'attenzione sullo stato di precarietà, e dunque sull'aspetto temporale. Persino l'immagine dell'onda, nel suo movimento verso e contro una forma, rimanda al processo formale di continua costituzione e distruzione presente nella scrittura di Mayröcker e diventa sua cifra. Il fluire delle onde richiama un moto ripetuto. L'onda si forma su una superficie d'acqua, ma non è costituita da una massa ben delimitata e stabile. Essa invece si propaga per una certa estensione spaziale e temporale

⁵⁸⁰ Così si esprime Luigi Reitani nel commento a *Andenken* (TII 1537). Reitani traduce il verbo sostantivato tedesco "Andenken" con "rimembranza", per riportare, anche se non su base etimologica, il significato del «pensiero rivolto ad altri», ritenendo "ricordo" e "ricordare" non opportuni ad indicare la qualità attiva del processo (cfr. *ibidem*). Per quanto riguarda Mayröcker, considerata la complessa articolazione del fenomeno, in cui, come si è visto, sono riunite più tipologie, mi pare più adatto mantenere il termine più neutrale e generico di "memoria".

⁵⁸¹ Cfr. CHRISTIAN OESTERSANDFORT, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁸² Cfr. *ivi*, p. 299.

⁵⁸³ La citazione proviene dal commento introduttivo di Luigi Reitani alle poesie della torre (TII 1862 sg.).

e poi diventa indistinguibile andando a fondersi con altre onde in via di formazione, per cui essa sparisce nella sua singolarità ma permane nel perpetuo mutarsi dell'acqua.

Ciò accade anche nell'opera di Mayröcker, dove le immagini nel «vagare attraverso un motivo» segnalano a un tempo la transitorietà del singolo e la perduranza nell'infinito divenire altro. A questo forse allude il processo di liquefazione dell'Io in *erschrecke zuweilen dasz der zu dem ich*. Proiettato sul piano intertestuale, il richiamo letterario traduce il contrasto tra forma e dissoluzione in tensione tra ripetizione del passato e variazione nel presente. La modifica però apporta paradossalmente durata. La produzione di un singolo autore è soggetta al tempo e può essere dimenticata. Essa però, dissolvendosi come realtà ben definita ed estranea nel nuovo testo, continua ad esistere nella poesia in nuove forme poetiche che la ricordano intenzionalmente.

L'indagine fin qui condotta ha individuato alcune immagini comuni ai due autori, ad esempio la pecora, l'onda e il giardino,⁵⁸⁴ e ha tentato di portare in superficie la loro valenza sotto un profilo intertestuale. L'analisi ha mostrato inoltre che l'intertestualità in Mayröcker non funziona come un archivio di citazioni. Sia nella prima prospettiva del gioco delle maschere sia nella seconda della poetica della memoria, la prassi intertestuale rappresenta piuttosto un'occasione di riflessione.

Partendo dai concetti chiave di assenza-presenza, l'intertestualità in Mayröcker diventa un modo per tenere vivo il confronto con antiche questioni, care anche a Hölderlin e ancora oggi fondamentali, come il rapporto tra Io e mondo, la precarietà e il dolore, l'inesorabile trascorrere del tempo e la resistenza della scrittura, la separazione ma anche la gioia proveniente dalla poesia e dalla vitalità della natura, la misura o il calcolo e l'entusiasmo estatico di una poesia ispirata. Come si è in parte già appurato e come si vedrà ancora, la riflessione sulle medesime domande non implica ovviamente una perfetta concordanza delle risposte. In particolare, non si avverte in Mayröcker l'intento educativo invece costante in Hölderlin. Dal preliminare confronto intertestuale con le poesie firmate "Scardanelli" invece è emerso ancora una volta la differente relazione con il concetto di misura nei due autori: da una parte la scrittura in Mayröcker si contraddistingue per un andamento frammentario e rapsodico e per i toni entusiastici

⁵⁸⁴ Proprio mediante la citazione Mayröcker presenta le immagini che ritiene di condividere con Hölderlin.

o struggenti, dall'altra parte le poesie di Hölderlin nella torre aspirano a una gioia contenuta e terrena alla quale corrisponde la sobrietà delle forme.

Quanto osservato in via preliminare in questa analisi andrà ulteriormente verificato in seguito. Nel quarto capitolo andranno giustificati il “ricordo” intertestuale e la “trasformazione” di certe tradizioni riunificate nella lirica e nella figura di Hölderlin e di Scardanelli. In particolare vi sarà da stabilire quali motivazioni si celano dietro il ricorso alle odi del poeta, specialmente nella versione non definitiva. Gli ultimi due capitoli saranno invece dedicati agli aspetti ricorrenti della raccolta. Il quinto si concentrerà sugli aspetti formali e il sesto su quelli tematici; in entrambi tenterò di comprendere il ruolo della presenza intertestuale di Hölderlin.

Quarto capitolo

«Gesänge von Manie».

Sul rapporto tra *Scardanelli* e la tradizione: ode, inno ed elegia

Lo studio della variazione riattualizzante della tradizione perseguita in *Scardanelli* non può prescindere dal considerare il ruolo centrale rivestito dagli affetti nella composizione testuale per tre principali ragioni. In primo luogo, perché, come ho già anticipato nel primo capitolo, l'emozione si lega all'esperienza per diventare un elemento costitutivo dell'opera di Mayröcker. In secondo luogo, perché la tradizione stessa si radica sulla presentazione delle emozioni. Come puntualizza Winko infatti:

Für die Theoretiker und Lyriker steht es außer Frage, daß Gefühle ein gattungskonstitutives Merkmal sind. Die Annahme, Gefühle seien in Gedichten "auszudrücken", wird nicht in Frage gestellt, umstritten ist lediglich, wie dieses zu geschehen habe.⁵⁸⁵

In terzo luogo, perché esiste una forte correlazione tra la poetica degli affetti e il riferimento a Hölderlin nelle poesie di Mayröcker. La breve analisi della produzione lirica precedente a *Scardanelli* ha mostrato infatti che il rapporto tra i due autori non solo permette di meglio intendere il funzionamento dei moti affettivi in Mayröcker, ma consente anche di descrivere in maniera più chiara il confronto dell'autrice con il sistema dei generi, dato che Hölderlin è ritenuto generalmente uno dei massimi rappresentanti della tradizione innica ed elegiaca di lingua tedesca.

Resta da chiarire come emozione e tecnica sperimentale interagiscano con la rete intertestuale costruita in *Scardanelli* con i testi di Hölderlin. Di tale questione mi occuperò in maniera più approfondita mediante un'analisi puntuale nel quinto capitolo. Prima di tutto è necessario chiedersi come e perché la raccolta si relazioni, nel contesto della poetica della memoria, con determinate forme liriche scelte all'interno della tradizione. A questi interrogativi tenta di rispondere il presente capitolo.

⁵⁸⁵ SIMONE WINKO, *Emotionskodes und Lyrikgeschichte. Zum Verhältnis von Kontinuität und Differenz in der deutschsprachigen Lyrik zwischen 1800 und 1900*, in *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*, a cura di Steffen Martus, Stefan Scherer, Claudia Stockinger, Bern, Lang, 2005, pp. 127-140: 129. Si veda anche il già citato studio di BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, *op. cit.*

Nella pratica intertestuale di *Scardanelli* i principali generi a cui Mayröcker fa riferimento sono l'ode, l'inno, l'elegia e l'idillio. Sulla storia e sull'impiego di quest'ultima forma poetica nel contesto del rapporto con Hölderlin – una forma che nella raccolta fa la sua comparsa come citazione di un motivo – il terzo capitolo ha già fornito le indicazioni fondamentali, che saranno poi riprese e ulteriormente sviluppate nel sesto. Le prime tre forme menzionate invece necessitano di un approfondimento preliminare ma rapido prima di procedere alla successiva analisi.

Durante lo svolgimento di questa breve rassegna occorre tenere presente il carattere storico di simili concetti, i quali, in caso contrario, diventano pericolosamente astratti.⁵⁸⁶ Come si è osservato anche nel capitolo precedente, i generi concorrono a determinare produzione e ricezione dei testi letterari. È necessario dunque definire alcuni parametri che possano stabilire i confini tra i vari generi in questione per descrivere la particolare relazione di *Scardanelli* con un simile materiale. Considerando la poetica della memoria, sorge in particolare l'interrogativo: in che modo i testi di *Scardanelli* si pongono come ripresa e riscrittura, trasmissione, trasformazione e rinnovamento delle forme ereditate? È importante chiarire sin da ora che il fine non è trovare esempi di odi, inni ed elegie in *Scardanelli*. Si tratta invece di mostrare che di questi generi poetici non solo è ripresa la corrispondente forma di emozione (il tono innico ed elegiaco) nella realizzazione stilistica e tematica della raccolta, ma sono recuperati e riconsiderati anche alcuni concetti legati al rispettivo genere.

In questa sede sarebbe poco funzionale elucidare nel dettaglio l'intera storia di tali generi dalle origini sino ad oggi nelle loro particolari determinazioni. Di seguito mi limito a distinguere alcuni aspetti fondamentali dell'ode, dell'inno e dell'elegia osservati costantemente nella prospettiva offerta dal rapporto intertestuale intessuto da Mayröcker con Hölderlin, sulla cui scorta indagherò man mano la specifica rielaborazione di queste forme liriche in *Scardanelli*. Non è infatti semplice rendere conto in poche pagine del complesso rapporto sviluppato nella raccolta con la tradizione. Pertanto a un primo commento generale seguirà nel corso della tesi un'esemplificazione più concreta con un'analisi ravvicinata.

⁵⁸⁶ A tal proposito, si veda GOTTFRIED WILLEMS, *Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchung zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers*, Tübingen, Niemeyer, 1981.

1. Ode

La maggior parte delle citazioni dirette, marcate o meno, in *Scardanelli* provengono dalle odi di Hölderlin. Per definire la relazione tra i generi menzionati e la concezione poetica di Mayröcker, così come emerge dalle poesie della raccolta, è pertanto fondamentale comprendere il motivo di una simile scelta intertestuale.

La parola *odé* in greco significa “canto” («Gesang») e in antichità designa, in senso ampio, una poesia cantabile accompagnata dalla musica, senza che venga fatta una netta distinzione tra ode e canzone («Lied») sulla base di caratteri interni.⁵⁸⁷ In latino sul prestito *oda* prevale il termine *carmen* in epoca tardo-antica. A metà del Settecento in ambito tedesco con Herder l’ode è distinta in modo sistematico dalla più semplice canzone secondo criteri metrici e stilistici: il tono elevato è ritenuto il più adatto per esprimere le emozioni più forti e i temi più importanti. I modelli sono gli accenti forti del combattivo Alceo, il carattere riflessivo di Asclepiade, l’espressione “innocente”, delicata e passionale dei sentimenti di Saffo, infine l’ispirazione entusiastica dei componimenti trionfali apparentemente privi di forma di Pindaro. Insieme alla produzione di quest’ultimo, i *carmina* di Orazio, ispirati ai greci Alceo, Saffo e Asclepiade, diventano un punto di riferimento per i successivi estimatori.

L’ode fa la sua prima comparsa in lingua tedesca nel Barocco con Weckherlin e Opitz, i quali si rifanno soprattutto alla struttura triadica dell’ode pindarica. La prima parte del Settecento è un periodo fecondo per la composizione di odi. Sotto l’influsso della teoria francese, specialmente del noto “bel disordine” elogiato da Nicolas Boileau-Despréaux nella sua *Art poétique* (1669-1674) come effetto dell’arte, è riconosciuto il carattere peculiare di questa forma lirica nello stile sublime e nei contenuti filosofici e morali. Un rilevante cambiamento giunge con Klopstock, il quale pubblica nel 1747 le prime odi non rimate e tenta di riproporre il metro e l’organizzazione strofica antichi in lingua tedesca, ma elabora anche un proprio schema. Molti seguono l’esempio lanciato da Klopstock, specialmente i poeti riuniti attorno al cosiddetto *Göttinger Hain*. Facendo un salto in avanti, nella lirica contemporanea la presenza dell’ode si riduce a pochissimi

⁵⁸⁷ Cfr. DIETER BURDORF, *Ode, Odenstrophe*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. II, cit., pp. 735-739, ULRICH GAIER, *Ode*, in *Aufmerksamkeits-Ebenen. Ein Hölderlin-Lehrgang*, pp. 45-54, che ho consultato sul sito www.hoelderlin-gesellschaft.de il 06.09.2017.

casi, come all'*Alkäische Ode* (1985) di Enzensberger firmata con lo pseudonimo Andrea Thalmayr.

In breve le caratteristiche importanti per qualificare l'ode sono il tono elevato, comune all'inno, da cui l'ode si differenzia per la presenza di precise forme metriche, l'apostrofe enfatica simulatrice di spontaneità con relative licenze sintattiche e lessicali, il dispiegamento del tema lungo l'intero componimento – contro le ripetizioni e le variazioni della canzone –, tematiche di interesse pubblico e avvenimenti tratti dalla vita privata.⁵⁸⁸

Hölderlin si dedica all'ode in fasi differenti della sua produzione, dagli anni di gioventù sino al ritiro nella torre. Egli viene accolto dai suoi contemporanei, tra incoraggiamenti e aspre critiche, come poeta lirico per la grande quantità di odi pubblicate tra il 1799 e il 1806.⁵⁸⁹ L'ode raggiunge con Hölderlin una delle sue massime manifestazioni nella storia letteraria tedesca grazie alla precisione della struttura formale e alla continua ricerca da parte del poeta volta a saggiare le potenzialità espressive del genere, una delle ragioni che potrebbe aver spinto Mayröcker a costruire un esplicito dialogo intertestuale principalmente tramite la citazione delle odi. Anche l'autrice infatti sonda instancabilmente inesplorati orizzonti compositivi partendo dal bagaglio ereditato dal passato.

È bene notare che il poeta scrive odi in un periodo molto importante per questa forma poetica. Nella seconda metà del XVIII secolo all'ode infatti è riservato un posto centrale nel dibattito teorico e nell'elaborazione compositiva di molti autori. Intorno al 1800 sotto questo nome sono comprese, al di là di distinzioni metriche, le forme più alte della lirica, ossia l'ode ispirata ad Orazio e le poesie in ritmi liberi debitorie di Pindaro.⁵⁹⁰ Potrebbe forse il passato carattere composito dell'ode giustificare la sua citazione in *Scardanelli*? In altre parole, si può leggere questa particolare scelta intertestuale come un impulso alla commistione di varie forme poetiche? Si potrebbe ipotizzare una risposta affermativa, dato che, come si è visto finora, l'unione del disparato, l'oscillazione tra gli estremi è costitutiva nella scrittura di Mayröcker. La stessa

⁵⁸⁸ Cfr. RUDOLF BRANDMEYER, *Ode*, in *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, a cura di Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moeninghoff, Stuttgart, Metzler, 2007³, pp. 549-550: 549.

⁵⁸⁹ Cfr. ANDREAS THOMASBERGER, *Oden*, cit., p. 309. Come testo introduttivo su odi, inni ed elegie di Hölderlin si veda DIETER BURDORF, *Friedrich Hölderlin*, München, Beck, 2011, pp. 94-128.

⁵⁹⁰ Cfr. RUDOLF BRANDMEYER, *art. cit.*, p. 549.

inclinazione all'eterogeneo è d'altronde presente in Hölderlin. Il poeta ad esempio impiega il termine poliedrico "Gesang", che, come si è visto, è il significato originario dell'ode, per designare come «Nachtgesänge» diverse tipologie di testi, da odi a poesie di più breve estensione come *Hälfte des Lebens*.

Si noti poi come l'ode, essendo anticamente in primo luogo "Gesang" e quindi un concetto legato ancora al canto e alla musica, riproponga in una volta due termini peculiari nella logica poetica di Hölderlin e di Mayröcker. La stessa alternanza dei toni deriva da un intenso confronto con l'estetica musicale.⁵⁹¹ In Scardanelli il riferimento al canto è molteplice e pluristratificato, anche se non viene mai nominato esplicitamente il termine "ode". Lo dimostra un verso come «die Musik aus den Wipfeln der Bäume» (Sc 47), che allude al canto degli uccelli, o la poesia già menzionata *der lächelnde weisse Schwan auf dem weissen Badetuch* =/Scardanelli Version (Sc 25-26), in cui inizialmente il canto degli uccelli e la voce di una famosa cantante lirica si sovrappongono («im Gehäuse Maria Callas' Stimme Vogel Musik»). Ad essere evocato è il carattere orale del canto. L'orizzonte semantico del termine "canto" è in seguito ulteriormente ampliato nella definizione del poeta Thomas Kling, amico dell'autrice, quale «prediletto del canto», «Liebling/des Gesanges». Il titolo – che spesso in Mayröcker anticipa quel che sarà poi sviluppato nel testo –,⁵⁹² riferendosi alla "versione Scardanelli", indica peraltro una particolare configurazione del testo collegata a un determinato "autore" di poesie, per così dire autore di "canti" in forma scritta. Il titolo determina dunque già in partenza lo slittamento tra natura orale e natura scritta del canto, che si ripropone poi con la menzione di un altro "compositore" di testi, Kling appunto. Più avanti analizzerò altre implicazioni legate al "Gesang".

Hölderlin scrive i primi tentativi nella forma dell'ode sotto l'influsso di Klopstock e si concentra principalmente su due tipologie metriche antiche, quella alcaica e quella asclepiadea. Dopo il primo periodo a Maulbronn e a Tubinga, egli redige odi a più riprese, talvolta rielaborando e sviluppando versioni precedenti. Le odi nate insieme a poesie più brevi, come *Hälfte des Lebens*, nel contesto dei «Nachtgesänge» e apparse nel *Taschenbuch für das Jahr 1805* documentano il confronto con lo stile tardo degli

⁵⁹¹ Particolare influsso sull'elaborazione della dottrina dei toni hanno Klopstock, Herder e Heinse. Cfr. in particolare ULRICH GAIER, *Eine Einführung*, cit. pp. 258 sgg; ELENA POLLEDRI, *Hölderlins Quellen der Poetik der Dissonanz: Oetinger und Herder*, in EADEM, *op. cit.*, pp. 189-191.

⁵⁹² Cfr. LUIGI REITANI, *Verwandlungen und Fragmente*, cit., pp. 53-68: 59.

inni, uno stile che si rispecchia anche nelle elegie successive al 1800, caratterizzato da immagini audaci e da un *ductus* rapsodico elaborato sulle orme di Pindaro. Ciò accade ad esempio nell'ode *Chiron*, di cui *Scardanelli* riprende precedenti versioni. I confini dati dall'armonia delle strofe antiche sono forzati tramite inversioni, forti enjambement e accenti ritmici contrari a un flusso regolare. Già le odi risalenti attorno al 1800, come *Der Nekar*, *Das Ahnenbild*, *Gesang des Deutschen*, poesie incontrate o che si incontreranno ancora durante l'analisi di *Scardanelli*, mettono fortemente in discussione l'armonizzazione di verso e frase, un risultato ottenuto da una tecnica che asseconda il ritmo e, come si è constatato in precedenza, dispiega una costellazione di immagini e complesse riflessioni lungo più strofe.⁵⁹³

Certamente in *Scardanelli* non sono mantenuti né il metro né la regolarità strofica delle odi antiche, preferendo ad essi il ritmo. Ciononostante, proprio l'armonia strutturale che contraddistingue generalmente le odi serve da sfondo all'architettura testuale "disordinata" di *Scardanelli*. Contro ogni segno di regolarità, non solo i testi della raccolta sono di varia lunghezza, ma anche i versi non sembrano rispettare una regola precisa. L'eterogeneità dell'estensione si mostra in versi sfrangiati: alcuni di essi sono molto brevi, dettati dalla riduzione linguistica (Sc 7), sono talvolta costituiti da una parola o due (Sc 19), altri si estendono lungo l'intera riga, altri ancora in maniera provocatoria superano addirittura lo spazio destinato al verso sulla pagina (Sc 25, Sc 39-40, Sc 41), mettendo così in discussione i rigidi confini tra prosa e poesia.⁵⁹⁴ Spazi tipografici interni al verso scandiscono il ritmo (Sc 43). I testi inoltre non presentano una struttura strofica, bensì riportano soltanto alcune volte una qualche suddivisione in parti disomogenee (Sc 23, Sc 37) tracciata mediante spazi bianchi tipografici più o meno estesi. In breve, questi testi sembrano dominati principalmente da due leggi: l'irregolarità e la sregolatezza, proprietà di una lingua lontana dall'uso convenzionale ed estremamente viva nell'espressività formale, sia nei suoi silenzi sia nelle sue esternazioni acustiche e grafiche. Proprio mediante la suggestiva e concitata alternanza di pause e parole, che caratterizza il linguaggio frammentato, si concretizza la forza vitale della poesia.

⁵⁹³ Cfr. WOLFGANG BINDER, *Hölderlins Odenstrophe*, cit., pp. 65 sg.

⁵⁹⁴ Sulla questione del verso come segno di riconoscimento di un testo poetico si veda DIETER BURDORF, *Einführung in die Gedichtanalyse*, cit., pp. 12-15.

Anche nella composizione di *Scardanelli* la spezzatura del discorso presente in Hölderlin resta un punto di forte attrazione per Mayröcker. La tensione scandita da enjambement e la particolare articolazione ritmica delle odi precedenti al 1800, nonché l'andamento rapsodico avvertibile in quelle successive, insieme alla «harte Fügung» degli inni tardi, diventano esperienza paradigmatica da recuperare e ripensare. Sulla dizione poetica in *Scardanelli* agisce una tecnica che mira a mettere in risalto le parole, anche quando si tratta di passi prelevati dalla riserva offerta dalle odi del collega. Comune a testo e pre-testo è il gesto della repentina sospensione della frase. Tuttavia la tendenza già presente nel testo antecedente viene radicalizzata nel successivo. Inoltre i versi di Hölderlin, già di per sé attraversati e rotti da tensioni nelle redazioni definitive, sono principalmente tratti da Mayröcker dalle versioni incompiute degli schizzi e sono ulteriormente franti mediante varie tecniche, su cui mi soffermerò più avanti. Negli abbozzi di Hölderlin l'autrice riconosce evidentemente un archetipo della scrittura frammentaria responsabile dell'autonomizzazione della forma, di cui lei stessa si fa continuatrice e rinnovatrice.

I principali temi affrontati nelle odi di Hölderlin sono l'amore, l'amicizia, il paesaggio, la *conditio poetica* e la *conditio humana*, la storia e la riflessione storico-culturale sul rapporto tra antico e moderno. *Scardanelli* sviluppa una complessa rete intertestuale su alcune delle tematiche trattate nelle odi di Hölderlin (su cui però tornerò nel sesto capitolo), quali appunto amore, amicizia, situazione esistenziale, natura. Ugualmente importante per la relazione intertestuale elaborata nella raccolta è inoltre la riflessione sul significato dell'attività poetica e sul rapporto tra umanità e poesia.

Nel frammento *Die tragische Ode...* (1799), concepito insieme al progetto dell'*Empedokles*, si riflette l'approfondito confronto di Hölderlin con tale forma lirica, di cui qui è possibile soltanto tracciare per spunti le linee essenziali. L'ode tragica rappresenta lo spirito puro, l'interiorità pura, il divino. Ciò può avvenire soltanto a partire dal dissidio, «Zwist» (StA IV, 1, 149), generato da un «eccesso di interiorità»,⁵⁹⁵ «Übermaas der Innigkeit». Il complesso processo da cui risulta l'ode inizia infatti nel superamento dei confini da parte dello spirito e nell'esperienza della differenziazione, della lotta, e si caratterizza per una tensione accesa tra «höchstes Feuer» e «stille Besonnenheit», «fuoco supremo» e «riflessività», tra dismisura e ritorno ai confini della

⁵⁹⁵ FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Scritti di estetica*, a cura di Riccardo Ruschi, Milano, Mondadori, 1996, p. 79.

moderazione per arrivare a una nuova unità memore dei contrasti. Approfondirò più avanti lo sviluppo intertestuale del rapporto tra misura e dismisura in *Scardanelli*.

Partendo dall'opposizione tra libera interiorità dello spirito e necessità degli aspetti della vita, quali sono «coscienza», «riflessione» e «sensibilità fisica»,⁵⁹⁶ Gaier legge l'ode sotto la lente dell'alternanza dei toni, in senso stretto registrabile nella produzione di Hölderlin a partire dal 1796 con l'ultima rielaborazione francofortese dello *Hyperion*.⁵⁹⁷ La combinazione tonale nel testo sarebbe percepibile non solo in formulazioni più o meno lunghe, bensì anche in singole parole.⁵⁹⁸ Tale dottrina, più volte nominata nel corso del presente lavoro, è alla base della concezione poetica del poeta ed è principio costitutivo della composizione poetica. In sostanza Hölderlin elabora un complesso procedimento sistematico in cui si succedono tre toni, ingenuo, eroico e ideale, rispettivamente parafrasabili a grandi linee come la sensibile e originaria unità, la passione e la dissonanza, l'unità con il tutto vivente riconosciuta dallo spirito.⁵⁹⁹

I toni si mescolano tra loro in una relazione di armonico contrasto, il quale non tende a eliminare le dissonanze, bensì a conservarle nella nuova unione. Nel suo studio sugli affetti in letteratura Meyer-Sickendiek riprende e ridimensiona il concetto dell'alternanza dei toni per descrivere il carattere ambivalente e processuale della rappresentazione delle emozioni nella lirica tarda di Hölderlin. In questa ottica, il passaggio da un "tono" all'altro corrisponde al cambio repentino da uno stato spirituale ed emotivo di entusiasmo alla condizione di precarietà e abbattimento, o viceversa dalla disperazione al conforto.⁶⁰⁰ La sezione dedicata nella presente tesi alla storia della ricezione di Hölderlin ha mostrato come la poesia del poeta sia letta nel corso dei secoli

⁵⁹⁶ *Ibidem*. Cfr. StA IV, 1, 149: «Bewußtseyn», «Nachdenken», «physische Sinnlichkeit».

⁵⁹⁷ Cfr. HOLGER SCHMID, *Wechsel der Töne*, in *Hölderlin-Handbuch*, cit., pp. 118-127: 119.

⁵⁹⁸ Sul processo dell'ode tragica sviluppato in sette stadi e sul collegamento di tale procedimento con l'alternanza dei toni nell'analisi dell'ode *Lebenslauf* si veda in particolare ULRICH GAIER, *Hölderlin*, cit., pp. 334-340. I risultati sono poi ripresi e sviluppati in IDEM, *Ode*, cit., pp. 45-54.

⁵⁹⁹ Alla specifica interazione dei toni, concetto ripreso dall'ambito musicale e più comprensibile se spiegato attraverso la parola latina *tonus*, ossia stato di tensione (cfr. ULRICH GAIER, *Eine Einführung*, cit., p. 259), corrispondono i generi poetici: lirico, tragico ed epico. La triade si riferisce però anche alle facoltà umane, ovvero alla parte sensibile (ingenuo), a quella energica e appassionata (eroico) e alla fantasia (ideale). Cfr. FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* (StA IV, 234-244); IDEM, *Über den Unterschied der Dichtarten* (StA IV, 266-268). Per una lettura più approfondita sull'argomento si vedano LAWRENCE RYAN, *Wechsel der Töne*, cit., ed ELENA POLLEDRI, *op. cit.*, pp. 181-191.

⁶⁰⁰ Cfr. BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, *op. cit.*, pp. 108-114 e pp. 141-143. Entrambe le tendenze (di esaltazione e disperazione) saranno riprese nei due successivi paragrafi.

proprio alla luce delle due tendenze, entusiastica e malinconica, innica ed elegiaca, ciascuna di volta in volta evidenziata in base all'interprete. Nelle stesse odi vengono colte direzioni contrastanti, da un lato lo slancio sublime, dall'altro il dolce lamento.⁶⁰¹ Per questo motivo, la prospettiva proposta da Meyer-Sickendiek offre alla presente analisi una significativa chiave di lettura per comprendere a fondo il rapporto tra Hölderlin e Mayröcker in *Scardanelli*.

Vi è inoltre un altro aspetto da evidenziare riguardo alla dottrina dei toni. Nella concezione di Hölderlin i toni rappresentano delle sfere, quelle appartenenti alle tradizioni religiose, mitologiche, filosofiche, letterarie, sociali e all'ambito individuale. In poesia questi mondi e i loro mutamenti sono fatti interagire tramite contrasto; la finzione poetica non fa che ripresentare la contraddittorietà della vita allo scopo di portare alla coscienza simili processi. Nella messa in scena soggetto e sfere poetiche si confrontano tra loro e con le rispettive contraddizioni interne e relazioni linguistiche, per cui:

Dichtung ist also Sprache, die das Gespräch des Lebens bewußt macht, gemeinsame Sprache und Namen dafür entwirft und damit die Menschen zur Einstimmung in dieses Sprechen, d.h. tendenziell zum "Gesang" auffordert – "bald sind wir aber Gesang" [...]. Wenn vaterländisch ist, was gemeinsame Sprache stiftet, so ist alle Dichtung Hölderlins vaterländisch; speziell dieser Aufgabe widmet sie sich, wo sie sich das "Vaterland, Natur und Menschen insofern sie in einer besonderen Wechselwirkung stehen [...], zum Gegenstand macht und globale Geographie, Geschichte, Religiosität etc. als Sphäre wählt, um den abendländischen Menschen, speziell den Deutschen, die Erfahrung ihrer Humanität als "ganze Menschen", den Sinn für den gemeinsamen vaterländischen Geist und die Sprache für gemeinsames Handeln zu geben, das eine neue Kultur und Gesellschaft begründen sollte.⁶⁰²

In seguito si vedrà quale valore tali osservazioni sul «Gesang» di Hölderlin, inteso come canto condiviso, abbiano per Mayröcker. Già ora si possono fare invece due importanti considerazioni. Innanzitutto, specialmente la peculiare capacità delle odi di Hölderlin, successive agli anni giovanili, di esprimere nell'impianto tematico e formale dissonanze e controtendenze nel ritmo della vita stessa – che la distingue dall'uso limitato da Klopstock delle strofe antiche alla produzione di una dinamica delle

⁶⁰¹ Questa doppia disposizione al tono elegiaco e al tono innico corrisponde peraltro alla forma dell'ode in generale (cfr. DIETER BURDORF, *Ode*, cit., p. 735).

⁶⁰² ULRICH GAIER, *Eine Einführung*, cit., p. 266.

emozioni –,⁶⁰³ deve essere uno dei motivi che spiega la presenza in *Scardanelli* di odi come *Die Kürze*.⁶⁰⁴

Con la seconda considerazione sulla presentazione di contrasti in Hölderlin si può invece notare che la grande precisione, quasi matematica,⁶⁰⁵ con cui la dottrina dei toni viene messa in pratica, ovvero la “legge” compositiva, appunto chiamata «Gesez» in un abbozzo dell’inno tardo *Der Rhein*, mostra il carattere artificiale proprio del «Gesang» in Hölderlin (StA II, 2, 722). La lingua poetica è generata dai processi combinatori tra toni che prescindono dal significato. Una simile concezione rimanda dunque a un’idea di autonomia del significante e indipendenza dei segni dal referente concreto.⁶⁰⁶ La forma stessa dell’ode rivela la sua artificialità, almeno secondo la definizione proposta da Herder in *Von einigen Nachbildungen der Römer*: l’ode sarebbe espressione poetica che traduce in arte veri stati d’animo e vere passioni. Secondo questa visione, il passaggio attraverso il linguaggio dunque mitiga la naturalezza dell’affettività e la trasforma in prodotto artificiale,⁶⁰⁷ finzione o allegoria.⁶⁰⁸ Su una linea simile si colloca la definizione avanzata da Hölderlin della materia lirica come una “metafora continuata” di un sentimento, o in altre parole come un’allegoria.⁶⁰⁹

L’ode dunque tradizionalmente non è soltanto espressione di una vasta gamma di emozioni, specialmente delle più intense, ma è anche rappresentazione artistica, quindi

⁶⁰³ Cfr. GERHARD KAISER, *Antike lyrische Formen: Elegie und Ode*, in IDEM, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. Von Goethe bis Heine*, vol. I, Frankfurt am Main, Insel, 1996, pp. 176-187.

⁶⁰⁴ Cfr. Sc 50. Si veda sulla poesia *die Kürze* GERHARD KAISER, *Antike lyrische Formen: Elegie und Ode*, cit., pp. 179-183.

⁶⁰⁵ Cfr. LUIGI REITANI, *Matematica e frammento. Friedrich Hölderlin e la nascita della lirica moderna*, in *La lirica moderna: momenti, protagonisti, interpretazioni. Atti del XXXIX convegno interuniversitario (Bressanone, Innsbruck, 13-16 luglio 2011)*, a cura di Furio Brugnolo, Rachele Fassanelli, Padova, Esedra, 2012, pp. 15-33: 24 sg.

⁶⁰⁶ Cfr. *ibidem*.

⁶⁰⁷ Cfr. JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Von einigen Nachbildungen der Römer*, in IDEM, *Frühe Schriften 1764-1772*, a cura di Ulrich Gaier, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985, pp. 456-539: 484: «[W]enn ich eine Ode nach der gewöhnlichen Bedeutung verstehe, so ist sie schon immer künstliche Sprache», «ein poetischer Ausdruck einer wahren Empfindung [...]; die Empfindung bleibt die wahre, nur sie ist schon gelindert, daß die Einbildungskraft gleichsam ihren natürlichen Ausdruck in einen Ausdruck der Kunst überträgt».

⁶⁰⁸ Cfr. *ivi*, pp. 456-466.

⁶⁰⁹ Partendo nel seguente passaggio da una valutazione del concetto di ode in Herder, Gaier specifica nella sezione del suo studio dedicata alle odi del poeta: «Das bedeutet, daß der künstliche Ausdruck der Empfindung sich, weil er durch die Einbildungskraft gebildet wird, die Gestalt einer poetischen Fiktion oder Allegorie annimmt – Hölderlin nennt “das lyrische, dem Schein nach idealische Gedicht [...] eine fortgehende Metapher Eines Gefühls” [...], wobei “fortgehende Metapher”, *translatio continuata*, die Wiedergabe des lateinischen Ausdrucks für eine durchgeführte Allegorie ist» (ULRICH GAIER, *Eine Einführung*, cit., p. 322).

finzione allegorica, delle emozioni e degli stati d'animo. Anche la «scrittura della frammentazione» di Mayröcker «determina e produce allegorie»,⁶¹⁰ nel senso che il mondo è comprensibile soltanto come sistema di segni e, come si è avuto già modo di constatare, nella forma di “schegge”. Il mondo è percepito come testo, diviso in piccoli elementi, brandelli e citazioni che acquistano un nuovo significato nella ricontestualizzazione ottenuta tramite associazioni insolite. I frammenti portatori di una nuova valenza semantica comportano una «lettura allegorica, essi rimandano ad altro da sé»,⁶¹¹ senza per questo fissare una volta per tutte l'interpretazione. Le allegorie generate infatti sono continuamente rielaborate e sviluppate in nuove direzioni, potenzialmente infinite. Il ruolo fondamentale dell'arte nella decifrazione del mondo e la conseguente necessità della trasformazione estetica, ossia dell'artificialità, sono dunque aspetti comuni a Mayröcker e a Hölderlin e si rispecchiano nel dialogo intertestuale di *Scardanelli*. Nella raccolta il carattere artificiale e costruito delle percezioni e delle emozioni riportate è svelato da sequenze che tematizzano la materialità fonica e grafica nella scrittura e che con il loro inserimento provocano un ridimensionamento degli elementi circostanti, come «es rissen sich los die Worte am heutigen/Morgen ich spucke Blut keuche durch Amselgärten» (Sc 23) o ancora (Sc 20):

[...] *rapide* wechselt die Natur ihre ZEILEN = Zeiten
 sie ist auszer sich auszer Atem, kann zusehen wie sie aus Schnee-
 flocken Feldlerchen macht aus Eisblumen junge Blättchen, dieses
 zerzauste Flüstern der 1.Tulpenkelche

Nella raccolta la rappresentazione degli affetti, di cui ho già anticipato il carattere ibrido e ambivalente nel terzo capitolo, sembra inoltre portare all'estremo il sistema calcolato delle forti tensioni interne all'alternanza dei toni, a cui il poeta affida il compito di verbalizzare i contrasti della vita. In *Scardanelli* infatti il calcolo razionale è applicato all'intensificazione delle emozioni e dei loro contrasti. Ad esso risponde la stessa pratica intertestuale. A tal riguardo, vale la pena ricordare quanto constatato all'inizio del paragrafo, ovvero che già in antichità l'ode conosce una molteplicità di varianti, imputabili al “tono” che vi predomina. Selezionando in particolare le odi di

⁶¹⁰ LUIGI REITANI, *Frammenti, allegorie, identità. La poetica di Friederike Mayröcker*, in «Studia austriaca – Friederike Mayröcker», 2001, pp. 67-73: 71.

⁶¹¹ *Ibidem*.

Hölderlin come materia citabile, l'autrice però riconosce proprio nel poeta una riserva affidabile e una fonte primaria di ispirazione per rinfocolare e ampliare le tensioni affettive nel proprio testo. In effetti questa particolare scelta intertestuale conferma l'opposizione tra ardito slancio entusiastico e vibrante tensione malinconica già messa in luce dalla diversificata storia della ricezione delle odi del poeta.

Per concludere questo paragrafo, menziono un elemento a cui *Scardanelli* fa talvolta ricorso per esprimere l'inflessione enfatica, ovvero l'apostrofe, rinvenibile non solo nell'ode, ma anche nell'inno e nell'elegia. Il gesto del rivolgersi all'Altro, il quale, si è appreso con Böckmann, è una caratteristica che, unitamente ad altre, conferisce una valenza decisiva alla poesia di Hölderlin a partire da *Der Neckar*, è distintivo in *Scardanelli*, anche se si trova coinvolto in una dialettica con il soliloquio. Il desiderio dell'Altro o per lo meno la riflessione sulla presenza/assenza dell'Altro e sul rapporto con un altro soggetto è evidente nel titolo emblematico *An. (Sc 22)*, un elemento paratestuale mutuato dagli schizzi per odi di Hölderlin (FHA IV, 152). La medesima ricerca è registrabile anche in quei passaggi che possono mostrarsi come monologhi (come si è visto in *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai*, letta sullo sfondo di *Der Neckar* appunto) in *erschrecke zuweilen dasz der zu dem ich* e in *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer in Feld*. L'apostrofe è un concetto fondamentale per la presente analisi che ritornerà spesso nelle pagine successive, poiché si rivela essere uno strumento prezioso per la rievocazione dell'assenza e l'esaltazione della lingua poetica in *Scardanelli*.

2. Inno

Secondo quanto ho potuto ricostruire sulla base delle mie ricerche delle fonti, *Scardanelli* cita direttamente e in maniera marcata soltanto l'inno *Patmos (Sc 53)*. Tuttavia si vedrà meglio nel sesto capitolo che vi sono allusioni a un altro grande inno tardo di Hölderlin, l'incompleto *Wie wenn am Feiertage....* Più che citare in modo più o meno diretto precisi testi innici ed elegiaci del passato, pratica, come ho appena accennato, non del tutto assente, la raccolta rappresenta dell'inno e dell'elegia i corrispettivi toni. *Scardanelli* mostra inoltre di recepire e di reinterpretare, specialmente tramite il confronto con Hölderlin, alcuni concetti ad essi riconducibili, quale la

performance e *l'hybris*. Resta da capire perché Mayröcker, autrice del XX secolo, riprenda e tenti di rianimare due forme poetiche del passato, come si constaterà in seguito, così bistrattate da altri autori del Novecento. Come suggerisce il titolo, questo paragrafo focalizza l'attenzione sulla prima delle due tendenze menzionate.

L'inno discende da vari filoni antichi della tradizione. Il termine greco *hýmnos*, in latino *hymnus*, designa un canto che elogia, invoca e prega una divinità in tono elevato.⁶¹² Le prime forme documentate nella letteratura europea risalgono agli inni (pseudo-)omerici (VIII-VI secolo a. C.); vi sono poi forme affini all'inno, forme speciali come il ditirambo dedicato a Dioniso e il peana ad Apollo, che sono accomunate al genere di riferimento dalla presenza di ritmi relativamente liberi. Della tradizione innica fanno parte anche gli epinici di Pindaro (VI-V secolo a. C.), altrimenti detti "odi pindariche". L'epinicio è un componimento corale suddiviso in tre parti: strofe, antistrofe ed epodo. Esso elogia le virtù mostrate in gare sportive dai vincitori e accoglie spunti di tipo mitologico e storico-culturale.

Anche nella letteratura latina antica rimane una vaghezza definitoria. Agli inni è attribuita la denominazione di *carmina* proprio come alle odi. I due termini, ode e inno, restano concorrenti sino al Medioevo quando in ambito cristiano il secondo si specializza per indicare un canto scandito da rime e strofe intonato dalla comunità in lode di dio. In questo periodo nel concetto religioso di inno confluiscono anche i salmi biblici e i canti liturgici. Nonostante la tipologia sacrale e cantata domini, l'inno persiste anche in ambito letterario in linea con la tradizione greco-latina e prevalentemente in forma scritta, ossia non cantata. Una progressiva laicizzazione dell'inno sacrale rende infine possibile il passaggio dall'elogio dell'istanza divina alla celebrazione di virtù e istituzioni umane, della natura e dei suoi fenomeni. In particolare con il deismo e la massoneria si verifica nell'inno una personificazione di valori quali amicizia, amore, resistenza, giustizia; tali temi sono poi ripresi negli inni rivoluzionari francesi, per i quali l'uso della denominazione generica è motivata dalla nobilitazione dei suddetti concetti razionali in entità divine.⁶¹³

In epoca moderna con il termine "ode (pindarica)" sono indicati spesso anche gli inni. Ancora Klopstock designa sotto il nome "ode" le proprie poesie di tono elevato in ritmi liberi, ad esempio *Die Frühlingsfeyer*, composto nel 1759 e pubblicato nel 1771.

⁶¹² Sull'inno di veda in particolare DIETER BURDORF, *Gibt es eine Geschichte der deutschen Hymne?*, cit.

⁶¹³ Cfr. ULRICH GAIER, *Späte Hymnen*, cit., p. 162.

Goethe invece lascia i propri componimenti in ritmi liberi, realizzati attorno al 1770, come *Prometheus*, privi di una specifica etichetta generica. Queste poesie sono oggi classificate invece come inni.

I primi inni di Hölderlin, composti negli anni di studi teologici a Tubinga (1790-1793), si presentano come un laboratorio in cui si svolge un confronto con il contesto storico, la tradizione antica e cristiana, la filosofia e la letteratura coeva. Lo stesso autore chiama “inni” tali testi presumibilmente per sottolineare il legame con la religiosità secolarizzata degli inni francesi rivoluzionari; essi sono di conseguenza dedicati ad esempio all’umanità, alla libertà, all’armonia, all’amore, concetti che incarnano il divino e che influiscono sulla vita dell’uomo e sul mondo.⁶¹⁴

Questi inni sono altrettanto debitori dell’influsso di Klopstock e di Schiller. Specialmente il primo con le sue opere e la sua concezione di poeta ebbro d’entusiasmo, nella quale si riattiva l’antica tradizione del poeta vate, trova terreno fertile nel giovane Hölderlin.⁶¹⁵ A differenza dei precursori Virgilio, Orazio e Ovidio però, la sacralizzazione del poeta implica in Klopstock non solo la lode della natura bella e perfetta, ma anche la rivelazione stessa del dio cristiano. Il poeta diventa mediatore tra divino e umano, è una figura dalla funzione storico-salvifica, poiché trasmette la conoscenza raggiunta per ispirazione divina e utile alla salvezza.⁶¹⁶

Dal repertorio di Klopstock, esteso dal campo religioso alla tradizione antica, Hölderlin riprende in particolare la stilizzazione del vate quale “sacerdote” che si rivolge a un pubblico. Mentre in Klopstock il pubblico è composto dagli amici, in Hölderlin il poeta parla alla comunità e con toni rivoluzionari, toni dovuti alla coeva situazione storico-politica. La lettura di Schiller rappresenta per Hölderlin una svolta: il giovane poeta passa da una prospettiva cristiana, fino a quel momento dominante nella sua poesia, a un sincretismo di elementi greci e cristiani, mitologici e religiosi. Questo cambio di paradigma, avvenuto nel periodo in cui Hölderlin fonda un circolo di amici con Rudolf Friedrich Heinrich Magenau e Christian Ludwig Neuffer, è visibile nell’eroicizzazione dell’amicizia, fondata sul concetto di gioia ed estesa all’umanità in

⁶¹⁴ Cfr. *ibidem*.

⁶¹⁵ Su forma e temi dei primi inni di Hölderlin così come sugli influssi esterni determinanti per la composizione dei medesimi si veda in particolare MARTIN VÖHLER, *Frühe Hymnen*, in *Hölderlin-Handbuch*, cit., pp. 290-308.

⁶¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 293.

generale. Festeggiare insieme con gioia è qui premessa per lo sviluppo di forze che si possono opporre alla tirannia dell'epoca.⁶¹⁷

Entrambi i modelli serviti per le prime prove con l'inno entrano poi in secondo piano, superati dal crescente interesse per Pindaro, autore a cui Hölderlin si dedica nuovamente, dopo la fase degli studi giovanili, per gli inni scritti tra il 1800 e il 1806. Questi, a differenza dei precedenti redatti in rima e marcati da uno schema metrico piuttosto rigido al fine di garantire la stabilità dell'insieme più che la messa in risalto della parola singola,⁶¹⁸ sono inni composti in ritmi liberi, caratterizzati dunque da un ritmo che, sebbene si distanzi dalla prosa e presenti frequenti e brusche variazioni di velocità, non soggiace a schemi fissi. Questi sono anche inni a cui sono attribuite le già note forme sintattiche della «harte Fügung» di Hellingrath e, come insegna Adorno, della paratassi, entrambe impiegate contro una sintesi logico-semantiche, alla quale sfugge allo stesso modo la configurazione linguistica di *Scardanelli*, lontana da un'esposizione agevole, informativa e che, per questo motivo, rende il testo poetico meno o per nulla "utilizzabile" per scopi pratici.

Nonostante Hölderlin non impieghi per le poesie scritte dopo il 1800 la denominazione di inno, non si può dire con certezza che tali testi siano i cosiddetti «vaterländische[] Gesänge», di cui il poeta parla in una lettera del dicembre 1803 all'editore Wilmans, distinguendo "il puro e alto gaudio dei canti della patria" dal "volo fiacco" dei canti d'amore.⁶¹⁹ Tuttavia è evidente il cambio di rotta rispetto ai precedenti inni. *Wie wenn am Feiertage...*, il quale, si è già constatato, è il primo a mostrare gli elementi caratterizzanti la lirica successiva, testimonia la ricerca avviata attorno al 1800 di un nuovo linguaggio innico, e più in generale poetico, più adatto alle esigenze del presente.

A tal proposito, Gaier individua la causa di un simile cambiamento poetico nella presa di coscienza da parte di Hölderlin dell'incapacità dell'uomo e del poeta moderno

⁶¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 298 sg.: «H. [Hölderlin – S. S.] kommt aus der Tradition der christlichen Hymnik, wie er sie bei Klopstock ausgeführt gefunden hatte. Im Kreis von Neuffer und Magenuau aber wird das Lied *An die Freude* [di Schiller – S. S.] zum Initial der Bundeslieder, mit denen H. sich vom traditionellen christlichen Weltbild löst. Der christliche Geist der frühen Gedichte wird ersetzt durch den "guten Geist" der "Freude". Vereint in diesem "guten Geist" soll sich die Menschheit zu einem Neuen Bund entschließen».

⁶¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 299.

⁶¹⁹ Cfr. StA V, 1, 436-437: 436: «Übrigens sind Liebeslieder immer müder Flug, denn so weit sind wir noch immer, trotz der Verschiedenheit der Stoffe; ein anders ist das hohe und reine Frohloken vaterländischer Gesänge».

di entusiasinarsi in modo adeguato per il divino e la sua rivelazione, unitamente alla percepita insicurezza dell'espressione verbale che dovrebbe invece mostrare forza nell'invocare e nel ringraziare, una nozione di centrale importanza in Hölderlin.⁶²⁰ Di conseguenza Gaier sottolinea che negli inni più tardi, da lui identificati come «Gesänge» per distinguerli dai precedenti, mancano elementi consueti a questa forma poetica, presenti invece in quelli di Tubinga: il nome della divinità, l'atto di preghiera e di lode delle gesta compiute, infine una comunità di credenti che si riunisce nel culto della divinità appellata.⁶²¹ Resta ad ogni modo il riferimento a qualcosa di più alto, che il poeta può soltanto anticipare come mediatore nell'attesa di un segno dell'azione divina. La parte conclusiva di *Wie wenn am Feiertage...* ammonisce proprio sull'importanza dell'attesa e sul pericolo che la trasgressione di tale precauzione comporta. Lo stesso poeta nei frammenti finali è infatti punito per essersi avvicinato eccessivamente all'istanza divina: egli è scagliato tra i viventi come falso sacerdote per intonare appunto il canto ammonitore (StA II, 2, 670).

Per Hölderlin l'inno esprime ancora l'antico entusiasmo. Questo concetto risale alla lirica pindarica celebrante la grandezza del campione e la vittoria quale segno di vicinanza agli dei, si ripresenta con funzione di *leitmotiv* nei dialoghi platonici e ricompare poi nel celebre trattato pervenuto in forma frammentaria *Del sublime*, attribuito al retore antico Longino, per designare lo stile del sublime.⁶²² Nella storia letteraria l'entusiasmo si trasferisce poi a nuove dimensioni, in cui si verifica da un lato una contrapposizione consapevole contro il divino, ad esempio nel *Prometheus* di Goethe, oppure in maniera ancora più radicale si fa a meno della sfera divina, come gli *Hymnen an die Nacht* di Novalis.⁶²³ Dalla metà del XVIII secolo all'entusiasmo innico degli epinici di Pindaro è attribuito il tratto formale del "bel disordine". Questa particolare ricezione deriva però da un antico malinteso. L'idea di una presunta irregolarità degli inni pindarici infatti avrebbe origine da un errore di valutazione di Orazio, il quale non avrebbe riconosciuto la struttura triadica propria dei ditirambi del poeta greco.⁶²⁴ Pindaro diventa poeta dell'entusiasmo, dello slancio e della dissolutezza

⁶²⁰ Sull'argomento si veda ad esempio JOHANN KREUZER, *Zeit, Sprache, Erinnerung: Die Zeitlogik der Dichtung*, in *Hölderlin-Handbuch*, cit., pp. 147-161: 149 sg.

⁶²¹ Cfr. ULRICH GAIER, *Späte Hymnen*, cit., p. 163.

⁶²² Cfr. BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, *op. cit.*, p. 41.

⁶²³ Cfr. *ibidem*.

⁶²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 104 sg.

lirica. L'irregolarità esiste tuttavia solo sullo sfondo di stabili regole. Ciò che è apprezzato in Pindaro è dunque la superba relazione tra ordine e caos, ossia la capacità di regolare nella geometria della forma anche il grande disordine. Quest'immagine influisce sulla ricezione fattane da Klopstock, Herder e il giovane Goethe per i suoi inni. La sregolatezza dei ritmi liberi impone comunque i criteri formali di «disordine, slancio, salto e brevità».⁶²⁵

Nelle liriche di *Scardanelli* si ritrovano alcuni dei tratti individuati negli antichi inni e nei primi componimenti innici di Hölderlin: la struttura allocutiva, la sperimentazione con un tono solenne, secondo lo stile sublime classico sostenitore di sregolatezza, brevità, slancio, discontinuità o l'accentuata espressione delle emozioni in altra forma. L'insieme conduce all'enunciazione di uno straordinario stato d'esaltazione entusiastica. Tuttavia per i testi non rimati di *Scardanelli* sembra inadeguato parlare di inni veri e propri. Mancano alcune caratteristiche che, pur non essendo strettamente necessarie, sono spesso presenti negli inni: una chiara suddivisione triadica in invocazione, passaggio narrativo e preghiera finale e lo sviluppo riservato alla parte centrale del componimento di motivi quali viaggio, natura, creazione o mitologia. Di certo il ritmo è una parte essenziale delle poesie di *Scardanelli*. Nonostante non sembrino essere governati in generale da un ritmo specifico, questi testi subiscono una complessa ritmizzazione, forse meno trasparente in quelli più estesi, ma comunque percepibile. Secondo le caratteristiche finora elencate, pare più opportuno descrivere questi testi come poesie che citano l'espressione innica,⁶²⁶ compreso l'atto del rivolgersi a un'istanza, seppure in termini secolarizzati, attraverso strumenti dell'invocazione, quali la menzione per nome mediante interiezioni come "oh" oppure "o", di cui darò nel capitolo successivo alcuni esempi pratici, l'uso della seconda persona singolare e dell'imperativo (Sc 49) o di preposizioni, quali "an" (Sc 19, Sc 22).⁶²⁷

Nonostante non manchino richiami a contesti sacrali e religiosi – cito brevemente solo l'esempio dato da *vor Sommer die Andachts Alm aber wie rohes Holz auch die*

⁶²⁵ Cfr. *ivi*, p. 104: «Unordnung, Schwung, Sprung und Kürze».

⁶²⁶ Sulla differenza tra inno ed espressione innica, nonché sulla difficoltà di individuare il tono innico sulla base di proprietà stilistiche si veda DIETER BURDORF, *Gibt es eine Geschichte der deutschen Hymne*, cit., pp. 305 sg.

⁶²⁷ È bene notare che la preposizione "an" nella poesia di lingua tedesca può indicare anche una dedica (cfr. *ivi*, p. 307). Nel caso di *Scardanelli* però la formula prescelta per la dedica nel titolo (Sc 14, Sc 34, Sc 38), così come a fine poesia (Sc 7, Sc 10, Sc 22, Sc 28, Sc 29, Sc 30, Sc 36, Sc 43, Sc 45, Sc 46, Sc 47, Sc 48, Sc 51), consiste nella preposizione "für".

Geiszen (Sc 42) –, l'unica figura invocata che incarna un qualche connotato divino in senso tradizionale è Gesù in *erschrecke zuweilen dasz der zu dem ich*, ma, si è visto, più che essere glorificato o pregato, il Cristo con il suo sangue sembra essere chiamato in causa per accentuare la drammaticità dell'interrogativo successivo («o Jesu dein Blut wer kann mich/erretten»). Resta dunque aperta la domanda, a cui risponderò più avanti, su chi o cosa occupi la posizione più alta a cui l'Io volge parole di lode o preghiera.

Accanto al lavoro dedicato all'opera di Pindaro, Hölderlin segnala tuttavia anche la presa di distanza dalla mera imitazione classicista degli Antichi, un allontanamento necessario per fondare un'estetica storico-filosofica che nella lettera del 1801 a Böhlendorff (StA VI, 1, 426) trova una complessa definizione basata sul rapporto dialettico tra arte greca e arte moderna. Hölderlin puntualizza che alla natura dei greci appartiene «das Feuer vom Himmel», «il fuoco del cielo», il calore, il *pathos*, l'entusiasmo ardito, mentre alla natura dei moderni la chiarezza, la sobrietà e la precisione della rappresentazione. Secondo un processo di distanziamento da ciò che è originariamente proprio che coinvolge greci e moderni, le due culture sviluppano rispettivamente le caratteristiche estranee. Il rischio per entrambe di perdere il carattere “naturale” spinge a una soluzione paradossale. Di qui nasce infatti la necessità di acquisire l'elemento estraneo («das fremde sich anzueignen») e di riappropriarsi del proprio («der freie Gebrauch des Eigenen»), che, per quanto riguarda i moderni, consiste nell'imparare dalla grande “sobrietà” dell'arte greca antica, senza però semplicemente imitarla (StA VI, 1, 426).⁶²⁸

Nella composizione artistica si deve pertanto fare un equilibrato uso di sobrietà ed entusiasmo. Non a caso tema centrale di diversi inni tardi, tra cui *Patmos*, è l'armonia. Il poeta media tra cielo e terra. Egli prepara la festa per il sodalizio tra dei e uomini, grazie al ricordo della misura antica personificata da Cristo e da altre figure semidivine e all'intuizione della riconciliazione futura.⁶²⁹

Secondo Meyer-Sickendiek, in questo complesso mutamento di prospettiva rispetto alla concezione al tempo dominante, dettata dalla posizione assunta da Winckelmann nel celebre *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und*

⁶²⁸ Si vedano sull'argomento PETER SZONDI, *Überwindung des Klassizismus*, cit., pp. 345-366; MARCO CASTELLARI, “*Es klingt paradox*”. Hölderlin, Böhlendorff e il teatro moderno, in «*Studia theodisca – Hölderliniana*», II, 2016, pp. 119-144.

⁶²⁹ Cfr. ELENA POLLEDRI, *op. cit.*, p. 266.

Bildhauerkunst (1755), si intravede una modifica nella concezione dell'entusiasmo, che corrisponderebbe a una svolta per il genere innico stesso. Di certo i confini tra i vari generi sono smussati. Infatti non solo gli inni, bensì tutte le liriche tarde di Hölderlin (comprese, nel senso più ampio, tra il 1800 e il 1806) contengono considerazioni sulle possibilità di cantare e ricordare il divino, qualcosa di altro e di alto, nella poesia. In testi come *Wie wenn am Feiertage...* o *Hälfte des Lebens*, sostiene ancora Meyer-Sickendiek, si assiste in particolare al capovolgimento della condizione entusiastica in esperienza della "gravità". Oltre a conoscere l'effetto rivificante della condizione entusiastica, il poeta fa esperienza anche della rigidità e della durezza della realtà esterna. In questa fase poetica di Hölderlin si verifica pertanto una radicalizzazione del concetto di «Enthusiasmusgesetz der Gravität»⁶³⁰ già noto al movimento dello *Sturm und Drang*, ossia il fenomeno della terribile caduta che segue all'elevazione entusiastica. All'estasi di altezze vertiginose seguono lo sconcertante contatto con la realtà, l'esperienza della disperazione, della malinconia, dell'annientamento, del vuoto.⁶³¹

Una vera e propria caduta chiude *Wie wenn am Feiertage...*; la causa è l'*hybris* del poeta, che ardisce nel guardare gli dei (StA II, 2, 670), un particolare che ricorda il volo e il drammatico precipitamento di Icaro conseguente all'avventato avvicinamento al sole. Si vedrà nel sesto capitolo come da questo inno di Hölderlin in *Scardanelli* sia ripreso indirettamente e in maniera originale un altro episodio mitologico di superamento della misura consentita e sopportabile, legato all'origine dell'arte poetica, quello di Semele, madre di Dioniso, incenerita dai fulmini di Zeus per aver creduto di poter sostenere la devastante visione divina. Fuoco e calore, scrittura, temporale,

⁶³⁰ HANS H. SCHULTE, *Zur Geschichte des Enthusiasmus im achtzehnten Jahrhundert*, in «Publications of the English Goethe Society», 39, 1969, pp. 85-122, citato in BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, *op. cit.*, p. 112.

⁶³¹ Cfr. BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, *op. cit.*, pp. 108-113. Di tutt'altra opinione è Menninghaus, il quale sottolinea come anche in Pindaro sono presenti entrambi i momenti, del volo e della discesa, dell'entusiasmo smisurato e dell'improvviso fallimento. Di conseguenza è scorretto parlare di cambio paradigmatico in relazione al discorso innico di Hölderlin, poiché le tendenze opposte, accolte in poesia all'insegna dell'alternanza dei toni, sono in realtà ereditate appunto da Pindaro (cfr. WINFRIED MENNINGHAUS, *op. cit.*, p. 104). Si può parlare di una svolta di Hölderlin invece in relazione a un altro modello. Una differenza di toni si avverte nella famosa *Frühlingsfeier* di Klopstock, in cui la citazione di un topos del repertorio sublime, ovvero della rivelazione del divino anticipata nel temporale notturno e realizzata nello spettacolo della natura, è estranea a ogni forma di insicurezza che è invece propria di *Wie wenn am Feiertage...* Nel primo testo la lode assume un valore religioso, è una forma di preghiera certa della presenza di Dio ed esente da crolli (cfr. BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, *op. cit.*, p. 113).

insieme a fiume e umiltà opposta a baldanza, costituiscono inoltre decisivi nessi tematici nei frammenti innici più tardi di Hölderlin,⁶³² ma anche in *Scardanelli*.

Mayröcker e Hölderlin sono legati dalla condivisione di un'idea di poesia fondata sul dialogo e sul rapporto dialogico con l'estraneo, nonché dalla comune cura per la forma e l'artificio poetico. Ciononostante, si è già osservato come sia nella produzione lirica precedente a *Scardanelli*, in particolare in *selbstaugsandte Laute*, sia nella raccolta dedicata a Hölderlin sia coltivata a livello tematico (come si può già intuire dal riferimento intertestuale a *Wie wenn am Feiertage...* poc'anzi menzionato) e poetologico una disciplina della dismisura espressiva ed emotiva, che poco spartisce con la "sacra sobrietà" ricercata dal poeta. Di conseguenza, seguendo la lettura di Meyer-Sickendiek, *Scardanelli* non si lascia in fin dei conti abbattere dalla "legge di gravità" che colpisce invece la lirica di Hölderlin. Come fa notare anche Strigl, non da Hölderlin, bensì dai ditirambi dionisiaci sembra derivare il concetto di entusiasmo di Mayröcker,⁶³³ legato, si è visto nel primo capitolo, alla polivalente *mania* antica. Non per nulla i testi in *Scardanelli* si annunciano come «canti di mania», «Gesänge von Manie» (Sc 48) e cantano «la bellezza della follia nel cuore», «die Schönheit des Wahns im/Herzen» (Sc 39). Tuttavia il fatto che essi si abbandonino alla "selvatichezza", alla «Wildniß» – significativo in questo senso è il passaggio in *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* (Sc 43): «oder/diesem Waldklang diesen Wildnissen ich erlag mich hingab» –, che per Hölderlin è forma indifferenziata in cui si rivela il divino o da cui deriva l'impaziente desiderio di morte,⁶³⁴ non implica, come si constaterà più avanti, una rinuncia alla riflessione sul rapporto tra misura e dismisura.

Il riferimento alla pazzia accostato al "Gesang" inoltre suona piuttosto sospetto e potrebbe essere spiegato da un punto di vista poetologico tramite il riferimento al dato biografico nel dialogo intertestuale stabilito con Hölderlin. È bene notare infatti che l'edizione di riferimento di Mayröcker scelta per il suo lavoro intertestuale raggruppa inni tardi, schizzi e frammenti in due volumi sotto il titolo «Gesänge» (FHA VII e VIII). L'autrice dunque dovrebbe conoscere anche questa ulteriore sfumatura semantica del termine "Gesang", che di conseguenza si estende dall'antico significato per "ode", ossia canto, a una particolare tipologia di testi di Hölderlin dalla difficile decifrazione, in cui,

⁶³² Cfr. RENATE BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, *art. cit.*, p. 267.

⁶³³ Cfr. DANIELA STRIGL, *art. cit.*, p. 64.

⁶³⁴ Cfr. RENATE BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, *art. cit.*, p. 278.

spesso, come già si è potuto osservare, alcuni interpreti nel corso della ricezione “vedono” le prime avvisaglie della follia. Non si trascuri inoltre che Mayröcker in Bertaux può leggere il collegamento tra il canto e la musica coltivati dal poeta folle fino a soggiorno inoltrato nella torre (quindi prima e dopo la comparsa di Scardanelli) e la modulazione di una lingua misteriosa, incomprensibile, musicale, parlata per toni, un discorso con l’invisibile, con un altro mondo, con i morti, un particolare che affronterò nel sesto capitolo. Proprio a un simile impedimento nell’interpretazione univoca e chiara del testo, o del canto, attuato anche nella scrittura di Mayröcker, intenzionalmente con allusione alla follia creativa, potrebbe alludere il finale di *die Leindwände Maiglöckchen 2008* (Sc 48), poc’anzi menzionata per la fulminante sentenza in apertura che recita «Gesänge von Manie»:

Die Traun die Laternen glühten, die Feldmäuse jagen zwischen
den Hecken, ich war ertrunken in dem Garten, 1 Looping
ohne der Worte Sinn zu kennen

Il volo con annesso il giro della morte («Looping») non prevede qui una caduta né tanto meno la paura del pericolo mortale. L’Io sembra levitare, sospeso in estasi circordato da una natura dai tratti idillici. L’esempio dunque conferma letteralmente quanto rilevato da Strigl riguardo all’assenza del presagio della fine durante la «magica pratica della levitazione poetica», affine alla “fluttuazione” preromantica.⁶³⁵

Di certo non si può assumere il finale della poesia come criterio di valutazione per determinare la presenza o meno della terribile esperienza della “legge di gravità” in *Scardanelli*, poiché si otterrebbe un quadro piuttosto differenziato. Pur costituendo la maggioranza dei casi, la chiusura di poesia con la levitazione seguita al sollevamento entusiastico si trova contrapposta nella raccolta a versi conclusivi di tono più cupo, inquieto o per lo meno ambiguo, che manifestano la consapevolezza della precarietà o dell’emarginazione dell’Io.⁶³⁶ Inoltre è tipico in *Scardanelli* il ribaltamento delle emozioni o almeno una certa ambiguità. Tuttavia, come ho più volte evidenziato, in

⁶³⁵ Cfr. DANIELA STRIGL, *art. cit.*, pp. 66 sg. Cfr. anche la nota 273.

⁶³⁶ Oltre ai già menzionati «Das Küchenfenster steht offen mein Hirn/in den Kniekehlen, atme schwer» (Sc 9) e «1 Teebeutelchen ist Inri 1 kl.Vogelschädel auf unserem Bett» (Sc 19), si vedano ad esempio «(aber es fallen auseinander meine Gebeine . .)» (Sc 16), «damals mit einer Schwertrose ans Kranken-/bett, was/er abwehrte, dasz ich erschrak (als er *todgewintert*) und abwärts.» (Sc 33), «das eben fertig geschriebene aller-/letzte Gedicht [...] *I Zirpen* das keiner mehr hört usw» (Sc 37).

Mayröcker la constatazione del dolore e della miseria del mondo non esaurisce la forza della poesia né tanto meno diminuisce nell'io l'attesa trepidante dell'ispirazione. Anzi la percezione della sofferenza si rende una condizione primaria per la continuazione della scrittura.

L'affermazione di una visione più "fiduciosa", anche oltre la misura, in Mayröcker rispetto al predecessore si può spiegare anche sulla base di un altro criterio (a cui qui posso solo accennare rimandando per un'analisi più approfondita al paragrafo del prossimo capitolo incentrato sulle prospettive in *Scardanelli*). A tal proposito, torna utile la definizione di *performance lirica* elaborata da Culler, partendo da Austin, per indicare l'efficacia del discorso lirico, che *agisce* mediante l'articolazione di particolari formulazioni (come l'apostrofe e il tempo presente) iterabili grazie a ripetute letture e si rende così presente e indimenticabile.⁶³⁷ Importante è la distinzione tra *performance* da un lato, con la quale si accentua il carattere rituale del testo lirico e la poesia è intesa come evento più o meno efficace, e la nozione di performativo dall'altro lato, ossia il successo della poesia nel produrre l'effetto di ciò di cui parla.⁶³⁸ I due diversi aspetti sono indirettamente individuabili anche nelle descrizioni degli inni tardi (e, si vedrà, delle elegie) formulate dalla critica di Hölderlin.

Innanzitutto questi testi tardi non avrebbero come obiettivo primario l'informazione, il dire semplicemente qualcosa, bensì l'agire per produrre un effetto sul lettore. La funzione di tale performatività non si limiterebbe all'ambito estetico e pragmatico, ossia all'ipotetica recitazione davanti a un pubblico in un contesto cultico e festivo, ma si estenderebbe all'aspetto gestuale-retorico del testo. Secondo tali interpretazioni infatti, i testi e gli schizzi da alcuni nominati «Gesänge», avendo per tema la festa, il culto, si ricollegano all'antico concetto di "canto" corale declamato pubblicamente, rinvenibile specialmente in Pindaro, e creano dunque l'effetto del canto cerimoniale. È però la struttura allocutoria, sostenuta dai due atti linguistici della promessa e della "rimembranza", a rendere la poesia, specialmente *Friedensfeier*, atto celebrativo. La

⁶³⁷ Cfr. JONATHAN CULLER, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015, p. 131.

⁶³⁸ Cfr. *ibidem*. Ritenendo la nozione di performativo produttiva ma problematica, Culler distingue quattro casi. Il primo descrive una performatività generale della finzione, ossia la creazione di un mondo fittizio. Il secondo riguarda più da vicino la lirica, poiché è il semplice evento di costituire se stessa come poesia. Il terzo rende la nozione ancora più restrittiva ed è quello che ho citato in opposizione alla *performance*. Quest'ultima rappresenta il quarto e ultimo caso indicato da Culler.

“festa” è il “canto” poetico stesso,⁶³⁹ evento nel discorso lirico sempre ripetibile, e dunque *performance*. L’apostrofe è una figura del *pathos*, si potrebbe dire dell’*hybris*, perché “forza” la realtà, è pretenziosa ed è fondata sulla libertà offerta dalla fantasia creatrice e appartenente alla tradizione profetica, in cui un vate, indirizzandosi a qualsivoglia entità, crede nella potenziale prontezza di risposta del cosmo e pecca dunque di presunzione.⁶⁴⁰ A differenza dei testi tardi, le poesie della torre, salvo qualche eccezione nei primi anni del trasferimento, rinunciano non a caso all’apostrofe per una più modesta e sobria espressione lirica, attenta, come si è visto nel terzo capitolo, a non cadere nella dismisura della fantasia.

Tornando agli inni tardi, il “Gesang” del poeta manifesta entusiasmo, ma solo con la partecipazione attiva della comunità il canto del singolo, che introduce e rappresenta temporaneamente il canto collettivo, può raggiungere quella potenza entusiastica capace nell’unità di rivolgersi al divino, affinché vi sia un suo ritorno nel mondo.⁶⁴¹ A differenza di queste, le poesie di *Scardanelli* non contengono né una promessa di una futura riconciliazione tra il divino e l’uomo né una persuasione indirizzata ai lettori per formare una comunità al fine di cantare all’unisono. L’Io non è più mediatore. I testi di Mayröcker accolgono più voci, ma mai con lo scopo di creare un coro,⁶⁴² la dissonanza resta una prerogativa fondamentale per assicurare la testimonianza della molteplicità del reale. Ciò è evidente anche nell’architettura intertestuale, celata e svelata, di *Scardanelli*. Nell’atto del rivolgersi all’Altro e dell’evocare attivamente il passato per renderlo presente non vi è tanto lo sforzo di costituire un linguaggio comune come in Hölderlin quanto il tentativo di testimoniare, secondo la poetica della memoria, la potenza e l’immortalità del canto, fondato sull’“etica della compassione”, sul ricordo dell’assente e sulla celebrazione della vita a un tempo.

L’oscillazione tra estremi è una caratteristica dei testi redatti nella tarda fase poetica di Hölderlin. Nella sua concezione il vero e proprio soggetto dei «Gesänge», preannunciati a Wilmans in una lettera precedente a quella già citata, consiste nella

⁶³⁹ Cfr. BART PHILIPSEN, *Gesänge (Stuttgart, Homburg)*, in *Hölderlin-Handbuch*, cit., pp. 347-378: 350: «Der artikellose Titel – *Friedensfeier* - suggeriert, daß nicht bloß von diesem Ereignis die Rede sein soll, sondern “daß der Gesang selbst die Feier des Friedens ist. D. h. er ist Andenken daran, welche Zukunft der weltliche Frieden eröffnet, und nicht die Beschreibung der Feier”» (evidenziatura dell’autore).

⁶⁴⁰ Cfr. JONATHAN CULLER, *op. cit.*, p. 190.

⁶⁴¹ Cfr. ad esempio i versi di apertura di *Am Quell der Donau* (StA II, 1, 125-129: 125).

⁶⁴² Così si esprime Mayröcker sul suo lavoro (GP II 267): «Ich kann mich daran erfreuen, wie diese Punkte, in einer Reihe gesehen, einander widersprechen, ein Durcheinander von Stimmen ergeben, und nie einen Chor».

patria e nei processi storici (StA VI, 435), concepiti come destino divino e risultato del progetto culturale. Tali testi sono pertanto volti a educare il lettore e a trasformarlo in uomo.⁶⁴³ Come si è visto, già gli inni di Tubinga mostrano che la poesia non è più, come nella generazione precedente, registrazione del vissuto soggettivo e privato tipico della cosiddetta “Erlebnisdichtung”. La poesia offre invece lo spazio al lavoro politico e pedagogico, su cui è impressa la traccia dello storico sconvolgimento portato dalla Rivoluzione francese. Nella fase compositiva successiva al 1800, in cui si assiste a una compenetrazione tra generi nella misura in cui la tematica “della patria” vale sia per gli inni sia per le rielaborazioni tarde di odi ed elegie e il tono elegiaco compare anche negli inni e addirittura in *Hälfte des Lebens*,⁶⁴⁴ permane l’idea di un rinnovamento politico, sociale e culturale. Tuttavia, in maniera paradossale, la tensione utopica convive ora con il dubbio sulla reale possibilità di un miglioramento futuro, con l’irrequietezza esistenziale, sempre però ancorata a una visione etico-politica.

Si è già constatato come *Hälfte des Lebens*, che vede la luce come «Nachtgesang» in questo stesso periodo, sia leggibile come preannuncio di un imminente mutismo, visibile nell’impossibilità di leggere e interpretare i “segni” di un mondo dominato dal silenzio, dal freddo e dalle dissonanze.⁶⁴⁵ Eppure nel travagliato percorso poetico di Hölderlin, che risente fortemente delle attese disilluse dagli andamenti altalenanti degli eventi storici – in questo periodo si tratta degli sviluppi deludenti della pace di Lunéville (1801) e dell’ascesa al potere di Napoleone – vi è ancora spazio per un barlume di salvezza. Questa pur minima speranza è rappresentata in *Andenken* dal tentativo dei poeti di serbare e trasmettere qualcosa di un mondo ormai disfatto. Contro la caducità e la rovina del mondo la poesia cerca di rianimare attraverso la «rimembranza» ciò che si

⁶⁴³ Cfr. nota 602.

⁶⁴⁴ Sugli inni tardi si veda BART PHILIPSEN, *Gesänge*, cit., p. 350, mentre su *Hälfte des Lebens* WINFRIED MENNINGHAUS, *op. cit.*, pp. 95-103. Menninghaus pone l’accento sulla presenza di una commistione tra polarità espressive nel breve componimento, ovvero tra componente pindarica e componente saffica, tradizionalmente intese l’una come selvaggia ed entusiastica, l’altra come sentimentale e dolce, qualificate dallo studioso come maschile e femminile (si potrebbe forse interpretare alla luce di questa distinzione l’ambiguo accostamento tra Hölderlin e l’aggettivo “femminile” in *gegen die Decke des Zettes dürrstend?* Cfr. GP IV 508-513: 509: «Hölderlin eben : der war seit Jugendtagen die leuchtende Schrift an der Wand am Himmel im Buch, und abermals diese weiblichen silbernen Schnüre : KANÜLEN im Wachen im Schlafen →»). Lo stesso Pindaro mostra l’unione di modulazioni opposte, probabilmente ereditate da Hölderlin durante lo studio del predecessore greco: «Pindar selbst hat sich vor allem und regelmäßig für die Honig-Süße seiner preisenden Lieder gerühmt – und sowohl die antike als auch die neuzeitliche Begeisterung für seine Sprache sind keineswegs auf das beschränkt, was die Hölderlin-Forschung seit Hellingrath “harte Fügung” nennt» (WINFRIED MENNINGHAUS, *op. cit.*, pp. 102 sg.).

⁶⁴⁵ Cfr. *Hälfte des Lebens* (StA II, 1, 117): «Die Mauern stehn/Sprachlos und kalt, im Winde/Klirren die Fahnen».

è perduto, l'assente, che sia un luogo, un valore morale o una persona.⁶⁴⁶ Che il mondo sia un luogo di dolore è affermato altresì nel primo verso, che fa anche da titolo, di una poesia di Scardanelli, *zum schallenden Ufer der Schmerz ist die Welt und es beginnt* (Sc 50). I momenti di sconforto, disperazione, rinuncia culminano nella sconcertante affermazione «da will ich sterben», «là voglio morire». La pena è però contrastata dall'unica fonte di sostegno offerta dalla vita: la scrittura è quel che resta per Mayröcker. In Scardanelli ciò viene detto non a caso *ricordando* le parole di un altro stimato poeta defunto, “prediletto del canto”: «Wir halten uns an/die Schrift weil 1 anderes Geländer haben wir nicht, Thomas/Kling».

Tornando a Hölderlin, nell'intricato *Quaderno in folio di Homburg* è documentata una crisi senza proposte risolutive. Le novantadue pagine in folio del fascicolo, iniziato intorno al 1802,⁶⁴⁷ custodiscono un insieme di testi, tra cui vi sono inni ed elegie, di difficile decifrazione filologica ed ermeneutica, a causa dello stato frammentario, della sovrapposizione di correzioni, glosse, varianti e dalla presenza di forti anacoluti, generatori di accostamenti che rasentano l'assurdo. Il significato resta spesso oscuro. Taglienti e vibranti immagini poetiche coesistono con sequenze astratte, alla «neutralità discorsiva, in cui ogni moto dell'animo è sospeso»⁶⁴⁸ segue la condizione di emergenza del soggetto, all'abbandono al fascino della lingua si alternano passaggi di contenuto storico ed etico.

Come già osservato nel caso di *Vom Abgrund nemlich*, il soggetto rischia continuamente di dissolversi nella forza dirompente del linguaggio e della scrittura. Mentre un testo come *Die Nympe* denuncia nella sconcertante sentenza iniziale la tragica condizione dell'uomo, ridotto a “segno” ininterpretabile, condannato all'erranza, alla quasi totale perdita della lingua, all'assenza di un senso.⁶⁴⁹ Ma ancora più allarmante è la constatazione della mancanza del dolore, che per Hölderlin è lo stimolo generato dal «mancare» o dall'«errore di Dio» indispensabile per l'attività riflessiva nell'uomo; l'incapacità di sentire la sofferenza ha dunque come esito drammatico la

⁶⁴⁶ Cfr. *Andenken* (StA II, 1, 189): «was bleibet aber stiften die Dichter». Cfr. anche il commento di Luigi Reitani a *Andenken* (TII 1544 sg.)

⁶⁴⁷ Cfr. l'introduzione al *Quaderno in folio di Homburg* di Luigi Reitani (TII 1774).

⁶⁴⁸ LUIGI REITANI, *L'«errore» di Dio*, cit., p. LV.

⁶⁴⁹ Cfr. *Die Nympe*, nella *Stuttgarter Ausgabe* registrata con «Mnemosyne, zweite Fassung» (StA II, 1, 195): «Ein Zeichen sind wir, deutungslos/Schmerzlos sind wir und haben fast/Die Sprache in der Fremde verloren».

perdita della «paradossale condizione divina, giacché [...] è nel dolore della riflessione che si manifesta l'“aiuto divino”, l'individualità della coscienza».⁶⁵⁰

Certamente l'esperienza della sofferenza, l'“etica della compassione”, discussa nel primo capitolo, è alla base dell'attività poetica e della riflessione anche per Mayröcker. La citazione di Goethe, «sollen die Menschen nicht denken und dichten, müßt ihr ihnen ein lustig Leben errichten» (GP III 127), è a tal riguardo abbastanza eloquente. Si è visto poi che la crisi del soggetto prefigurata in Hölderlin approda in *Scardanelli* a un Io che, pur soffrendo, accetta di essere risucchiato in una scrittura plurivoca nel suo divenire. Sui lettori però non sembrerebbero essere riposte molte attese se si incontra la triste constatazione «mein letztes Gedicht [...] *I Zirpen* das keiner mehr hört usw» (Sc 37), un aspetto che analizzerò in un successivo approfondimento. Infine in *Scardanelli* manca una prospettiva utopistica in senso storico-filosofico, essenziale invece nei testi di Hölderlin, mentre il *focus* resta sulla questione dell'esistenza insieme a quella del linguaggio poetico. Tuttavia non si può dichiarare assente neanche in *Scardanelli*, come dimostra l'esempio di *an EJ*, la consapevolezza del valore sociale e politico della poesia, vera forza in grado di sbloccare sia gli automatismi linguistici sia la comodità intellettuale e culturale.

Nel confronto tra i due autori occorre tener presente un altro aspetto, già preso in considerazione nel paragrafo dedicato all'ode. Per quanto riguarda Hölderlin, la tormentata riflessione degli anni compresi tra il 1800 e il 1806 si afferma anche nelle scelte formali, in cui le discrepanze, quali ad esempio il numero irregolare di versi in una strofe inserita in una struttura strofica uniforme, testimoniano le invalicabili difficoltà incontrate nell'attuazione di un programma poetico sempre più teso alla ricerca della forma perfetta. La volontà di perseguire, ora in modo quasi maniacale, la “misura” convive però con l'azzardo di soluzioni espressive potenziate tramite il confronto con il tono sublime e lo strumentario retorico di Pindaro, che vale per Hölderlin più come modello di misurate architetture matematiche, piuttosto che come autore dell'entusiasmo ebbro:

Se il principio divino della creazione può essere colto solo per intuizione, la forza evocativa del poeta deve tendere a mettere in luce per associazione l'*analogia entis*, le strutture comuni dei fenomeni. È per questo che la lirica di Hölderlin dopo il 1800 si serve di un lessico sempre più ricco e di campi semantici

⁶⁵⁰ LUIGI REITANI, *L'«errore» di Dio*, cit., pp. LVII sg.

sempre più vari, mentre l'ampiezza e l'audacia delle similitudini portano in qualche caso persino a una *impasse* del discorso.⁶⁵¹

Il rapporto tra rigore della forma e disgregazione del discorso è fondamentale per comprendere il dialogo che lega Mayröcker e Hölderlin in *Scardanelli*, e sarà pertanto indagato a fondo nel quinto capitolo.

3. Elegia

In *Scardanelli* il riferimento all'elegia è costante. Innanzitutto il genere è esplicitamente nominato nel titolo del componimento che chiude la raccolta, *Elegie auf Jorie Graham* (Sc 52-53). Come ho sottolineato nel precedente paragrafo, è però principalmente nella forma più implicita del "tono" che l'elegia viene citata nella raccolta. In questa operazione, come nel caso dell'ode e dell'inno, i rimandi intertestuali a Hölderlin svolgono un ruolo costitutivo.

La definizione della forma poetica dell'elegia,⁶⁵² attestata dal 650 a. C. circa, risulta problematica già a partire dall'etimologia. Alla radice greca *elegion*, che significa "distico" (insieme di due versi costituito da esametro e pentametro) e pone in rilievo di conseguenza il criterio formale, si affianca *élegos*, vale a dire "lamento funebre" e "lamentazione", che prende invece in considerazione il contenuto. Per via della sua lunghezza, l'elegia si distingue dall'epigramma, composto da un solo distico o pochi distici. Rispetto all'ode, l'elegia presenta maggiori variazioni che si determinano però all'interno dello schema metrico. I distici possono formare poesie di estensione differente e non sono solitamente ordinati in strofe. Sebbene relativamente lunghi, i versi sono inseriti in una solida intelaiatura, specialmente nel finale del distico, che provvede a conferire ai due versi un valore conclusivo. Sotto questo aspetto il distico si distanzia dalla poesia epica redatta in esametri.

⁶⁵¹ Ivi, p. LI.

⁶⁵² Sull'elegia si vedano in particolare FRIEDRICH BEIBNER, *Geschichte der deutschen Elegie*, Berlin, de Gruyter, 1965³; KLAUS WEISSENBERGER, *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*, Bern, Francke, 1969; JÖRG SCHUSTER, *Poetologie der Distanz. Die "klassische" deutsche Elegie 1750-1800*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2002. Un'introduzione al genere è offerta invece da DIETER BURDORF, *Friedrich Hölderlin*, cit., pp. 107 sgg.

In epoca antica l'accento è posto sull'aspetto formale; grande è inoltre la varietà del repertorio tematico, che comprende l'ambito politico, erotico, simposiaco, gnomico e infine trenetico, ossia dedicato al lamento funebre. Tra i maggiori rappresentanti latini vi sono Catullo, Tibullo, Propertio, Ovidio. In età medievale e premoderna i contorni dell'elegia non sono più tracciati sulla base di una metrica rigida e si fanno ancora più sfocati con l'affermazione in Europa delle lingue volgari nel XVI secolo. Se la forma non è un criterio necessario per la definizione dell'elegia, lo sviluppo tematico del testo assume invece rilevanza, pur non costituendo un parametro sufficiente; basti pensare, a tal proposito, al *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) di Opitz.

Fondamentale è sottolineare che l'idea, diffusa nell'odierno uso linguistico, di un "modo di sentire elegiaco", «elegische Empfindungsweise»,⁶⁵³ che viene citato tra le gradazioni dell'ambivalente poetica degli affetti di Mayröcker, non ha origini antiche, bensì deriva dalla ridefinizione del genere avvenuta nella seconda metà del XVIII secolo. È vero anche che già nella letteratura latina con Ovidio accanto all'elegia erotica la variante preferita è quella volta all'espressione di sentimenti malinconici e mesti. A metà del Settecento però tale genere è definito in base a un nuovo concetto estetico e psicologico dell'"elegiaco", il quale passa ad indicare una modalità del sentire, determinata dall'emozione della mestizia, "Wehmut", che trascende le tradizionali classificazioni tematiche. Sotto l'influsso, da un lato, della distinzione operata da Boileau nella *Art poétique* tra gli impetuosi affetti dell'ode e lo stile medio dell'elegia e, dall'altro lato, della letteratura inglese, ad esempio di Thomas Gray, autori tedeschi, come Thomas Abbt in *Betrachtung über die Natur der Elegie* e Johann Adolf Schlegel in *Von der Eintheilung der Poesie*, formulano il concetto di "elegiaco" come un modo di sentire in sé eterogeneo e moderato. Si tratta di un "dolce e mite" sentimento di amore e dolore, che esclude dunque eccessi e si verifica ad esempio quando la pena causata da una perdita si smorza grazie alla distanza temporale ed emotiva tanto da consentire un'evocazione della felicità passata e di conseguenza concretizzare nella parola lirica l'ambivalente commistione di sentimenti.⁶⁵⁴

⁶⁵³ SIMON KARCHER, *Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht: ein Vergleich*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, pp. 220-223: 220. Cfr. JÖRG SCHUSTER, *Einleitung. Die Gattung "Elegie" und das Problem der Distanz*, in IDEM, *Poetologie der Distanz*, cit., pp. 17-37: 20.

⁶⁵⁴ Cfr. *ibidem*.

Tale concetto è poi portato da Schiller a una forma più idealizzata da un punto di vista estetico e storico-filosofico, entrando a far parte della moderna poesia sentimentale in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-1796). L'elegia diventa il luogo del contrasto tra una remota epoca della natura e la realtà presente, lontana dalla natura e dominata dal dolore per l'ideale non raggiunto. *Nänie* e *Der Spaziergang* rendono possibile lo sviluppo di questa forma poetica all'interno di un orizzonte estetico e storico-filosofico, specialmente per la costituzione dell'immagine di un mondo antico florido e ormai perduto. L'elegia raggiunge il culmine della sua popolarità con le *Römische Elegien* (1795), nelle quali Goethe si ricollega alle elegie latine di stampo erotico, pur riformulando il tema amoroso in accordo con la moderna teoria dei generi e integrandolo con riflessioni poetologiche. Nonostante la precisazione teorica a cui è sottoposta l'elegia a metà del Settecento, resta ancora nel XX secolo una certa flessibilità definitoria dovuta in parte anche a una crescente dissoluzione dei confini letterari tra generi. In virtù della definizione della forma elegiaca quale lamento legato all'emozione della "Wehmut", il termine "elegia" ritorna infatti nei titoli di testi appartenenti a tutt'altro genere, come la novella.⁶⁵⁵

Anche in questo genere Hölderlin trova un esempio fondamentale in Schiller.⁶⁵⁶ A Tubinga il giovane poeta si cimenta con le forme più semplici della poesia esametrica, mentre dopo le prove di Francoforte, tra cui compare ad esempio *Die Eichbäume*, è la volta di *Der Archipelagus*, manifestazione filosofico-culturale del paesaggio insulare e della storia greca. La poesia, in esametri, è composta intorno al 1800, ma è data alle stampe soltanto nel 1804, dunque nello stesso periodo dei «Nachtgesänge». Hölderlin si dedica alla scrittura di poesie in distici elegiaci, ma scrive anche alcuni epigrammi intorno al 1797 che mostrano l'influsso delle *Xenien* di Goethe e Schiller. La forma preferita da Hölderlin nella fase principale della produzione elegiaca, databile approssimativamente tra il 1800 e il 1801 e dunque corrispondente al periodo compreso tra il soggiorno in Svizzera e la partenza per la Francia, è però l'elegia di più ampio respiro, suddivisa in strofe, che si contrappone quindi ai criteri tradizionali. Tra i testi appartenenti a questo genere compaiono diversi abbozzi che sviluppano il tema

⁶⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 21. Per il XX secolo si pensi ad esempio alla novella di Georg Britting *Afrikanische Elegie*.

⁶⁵⁶ Sull'impiego dell'elegia in Hölderlin segnalo in particolare lo studio approfondito di CHRISTINE RÜHLING, *op. cit.* Una visione d'insieme è poi offerta, oltre che in DIETER BURDORF, *Friedrich Hölderlin*, *cit.*, pp. 107-116, dal contributo WOLFRAM GRODDECK, *Elegien*, in *Hölderlin-Handbuch*, *cit.*, pp. 320-335.

dell'amore perduto, di frequente attorno alla figura femminile di Diotima, la quale è talvolta anche la destinataria.

Nei manoscritti specialmente *Elegie* sembra presentarsi con il suo titolo come un tentativo di assumere carattere esemplare per il genere in questione.⁶⁵⁷ Il testo confuta dialogicamente il tradizionale concetto elegiaco della perdita, mutando il lutto per la morte dell'amata in celebrazione di natura innica dell'eternità degli amanti, un esito reso possibile grazie all'amore che, nel senso platonico, consente di raggiungere la verità e dunque all'essere di divenire immortale. La dimensione dialogica è resa formalmente mediante l'uso di contrasti e l'improvviso cambio di prospettiva, per la cui attuazione è essenziale l'ausilio retorico di lunghe similitudini, iperbati e inversioni, enjambement, che spezzano l'andamento lineare del discorso, mentre ripetizioni e allitterazioni sembrano far «prevalere l'icasticità e la musicalità della composizione rispetto al suo impianto logico».⁶⁵⁸

La rielaborazione successiva, *Menons Klagen um Diotima*, presenta profonde modifiche formali. Resta però invariato il tentativo di rinnovamento del genere elegiaco. Particolarmente utili risultano in tal senso le considerazioni di Reitani, il quale intende sia la prima versione sia quella più tarda e pubblicata in due parti separate (le prime quattro strofe nel *Musen-Almanach für das Jahr 1802*, le successive nell'anno seguente) come “replica estetica” principalmente alla poesia *Nänie* di Schiller, e in secondo luogo all'elegia *Euphrosyne* di Goethe.⁶⁵⁹ Il titolo della nuova versione nomina da subito il lamento del soggetto per la perdita dell'amata, Diotima. Nonostante le evidenti correlazioni biografiche (entrambe le poesie sono scritte dopo la separazione definitiva di Hölderlin da Susette Gontard), nessuna delle due elegie può tuttavia essere considerata un vero e proprio documento lirico del dolore vissuto da Hölderlin. Come sottolinea Reitani, entrambe le versioni corrispondono invece a un tentativo di considerare la pena d'amore come uno degli aspetti vitali e complessi dell'esistenza umana e di superarla. L'esperienza individuale assume dunque un valore sovraperonale e universale, ma al contempo, come si vedrà, storico. Allo stesso modo non è tanto la morte di un individuo in particolare a essere tema portante dell'elegia quanto la morte

⁶⁵⁷ Cfr. DIETER BURDORF, *Friedrich Hölderlin*, cit., p. 110.

⁶⁵⁸ La citazione è tratta dal commento di Luigi Reitani alla poesia *Elegie* (TII 1723).

⁶⁵⁹ Cfr. LUIGI REITANI, *Hölderlins "Nänie". "Menons Klage um Diotima" als ästhetische Replik auf Schiller*, Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2003. Anche per la successiva interpretazione delle due poesie si veda il medesimo saggio.

stessa che accomuna il destino degli uomini. Questa è una caratteristica comune a Hölderlin e Mayröcker nell'interpretazione della materia elegiaca. Vale la pena ricordare infatti che la possibilità che l'universale confluisca nell'individuale, specialmente per quanto riguarda il dolore, contraddistingue anche la letteratura coltivata da Mayröcker, Scardanelli compreso.

Menons Klagen um Diotima in particolare, continua Reitani, rifiuta lo scetticismo mostrato in *Nänie* nei confronti del valore assoluto della bellezza, la cui drammatica conseguenza consiste per Hölderlin nel nichilismo che in ultima analisi porta a ritenere superflua l'azione della poesia. Secondo la concezione del sublime elaborata da Schiller sullo studio di Kant, la morte è assoluta e invincibile per l'uomo, ma proprio la presa di coscienza della propria impotenza mediante l'arte genera nell'uomo un senso di superiorità morale.⁶⁶⁰ L'arte assume pertanto una funzione essenziale nel palesare il carattere temporaneo dell'esistenza. A sua volta la morte diventa premessa della creazione artistica.

Riprendendo le considerazioni sviluppate su motivi mitologici e letterari in *Nänie* (e in *Euphrosyne*) – come ad esempio la discesa agli Inferi di Orfeo nel tentativo, poi fallito, di riportare al mondo dei viventi l'amata Euridice –, Hölderlin ribalta e confuta il punto di vista di Schiller, calandolo in un complesso gioco dialettico. In breve, a un iniziale scetticismo di Menone, caratteristica del protagonista dell'omonimo dialogo di Platone, si contrappone infine la certezza che la morte non è ineluttabile, poiché la contemplazione del bello, al quale nella tradizione platonica – ripresa qui da Hölderlin – anela l'amore nel suo desiderio di conoscenza, sottrae dalla finitezza il soggetto, che, spinto da *eros*, è coinvolto nel divenire infinito del cosmo. Il soggetto infatti vince la morte grazie al ricordo dell'amata e della passata armonia vissuta insieme. Anche l'etimologia del nome Menone, che significa “colui che resta”, rimanda alla possibilità di “permanere” nel terribile e distruttivo incedere del tempo, di trascendere i limiti mortali. L'ardore innico con cui questa trascendenza viene celebrata rende *Menons Klagen um Diotima* esempio unico nella produzione lirica di Hölderlin.⁶⁶¹ La commistione tra innico ed elegiaco, più volte menzionata, si vede qui confermata.

⁶⁶⁰ Cfr. LUIGI REITANI, *Poetiche della caducità*, in FRIEDRICH SCHILLER, *Del Sublime*, a cura di Luigi Reitani, terza edizione rivista, Milano, Abscondita, 2003, pp. 109-139.

⁶⁶¹ Cfr. LUIGI REITANI, *Hölderlins "Nänie"*, cit., p. 52.

Al cambio di prospettive in *Menons Klagen um Diotima* corrisponde una coesistenza di toni espressivi. Da una parte si ha la rappresentazione drammatica di uno stato di dolore e irrequietezza esistenziale del soggetto, che a causa della separazione dall'amata perde la propria componente divina, quella che gli consente di cogliere le relazioni armoniche nel mondo. Come emerge dal primo verso dell'elegia «Täglich geh' ich heraus, und such' ein Anderes immer» (StA II, 1, 75) – molto vicino all'*incipit* dell'ode *Wohl geh' ich täglich andere Pfade* (StA I, 313), citata in *Scardanelli* (Sc 22) –, egli si sente esule, privato di una dimora, poiché considera in questo momento soltanto la transitorietà.⁶⁶² Dall'altra parte invece si innalza in uno slancio innico una lode per la bellezza della natura, che dà un senso alla vita umana, poiché incarna l'autenticità dell'esperienza vissuta. La natura, la quale assume tratti panteistici desunti dallo stoicismo – propagatosi in Germania mediante la dottrina di Spinoza, poi ripresa nel 1800 circa da Jacobi –, si concretizza infatti in immagini provenienti da un passato più lieto, quali sono bei giardini, gigli e rose, a cui il soggetto rivolge letteralmente la parola come se fossero presenti. Le rose in particolare sono chiamate «ihr Liebenden», «amanti», e «Kinder des Maitags» (vv. 35-36), «figlie di un giorno di maggio» (TII 229). Poco dopo compare la similitudine tra amanti e cigni, un animale che non solo unisce i contrasti di cielo e terra, ma che è anche simbolo di erotismo, purezza e bellezza assoluta, del canto supremo e del poeta stesso e che lascia emergere la ricchezza della lingua poetica nell'apertura della parola a più associazioni.⁶⁶³ Difficile non notare che le immagini delle rose e dei cigni si ritrovano anche nella prima parte di *Hälfte des Lebens*, così come nella raccolta di Mayröcker elaborate in singolari variazioni.⁶⁶⁴

Specialmente il finale utopico di *Menons Klagen um Diotima* assume la fisionomia della palingenesi storico-culturale, nucleo essenziale della poesia tarda di Hölderlin. La rigenerazione epocale si esplica nella trascendenza, nella visione dell'eterno in ciò che è transeunte. Ancora una volta protagoniste nel procedimento poetico di Hölderlin sono le immagini. All'implicito riferimento all'Olimpo e all'Elisio, rispettivamente dimora degli dei immortali e dimora degli eletti, ovvero degli eroi, e per Hölderlin degli amanti,

⁶⁶² Cfr. *ivi*, p. 50.

⁶⁶³ Cfr. *ivi*, p. 53.

⁶⁶⁴ In particolare il cigno compare, oltre che nella più volte menzionata *der lächelnde weisse Schwan auf dem weissen Badetuch* = *Scardanelli Version* (Sc 25-26), in altri tre componimenti (Sc 16, Sc 39-40, Sc 44).

risparmiati dal destino mortale, si contrappone l'isola bagnata di rugiada, un'immagine presente altrove e in altra forma in Hölderlin, così come in *Scardanelli*. Al tradizionale incontro in un "al di là" – l'Elisio, indentificato altresì con le Isole dei beati, è anche luogo ideale di beatitudine e di ricongiungimento – si affianca una nuova unione nel "qui" della storia. Solo a questo punto si parla della forza del canto, ossia solo dopo aver affermato la fede in una trascendenza. Quest'ultima prende dunque la funzione conferita da Schiller alla morte, diventando essa stessa premessa dell'arte.⁶⁶⁵

Nella concezione ambivalente di Mayröcker, discussa nel primo capitolo, sia la percezione della sofferenza e della finitezza sia la disposizione a vivere sospesa nella contemplazione della natura costituiscono condizioni irrinunciabili per la scrittura. Anche da una prima analisi di *Scardanelli* è emerso che in Mayröcker infatti il canto del poeta divenuto esule, che ha la natura come oggetto privilegiato della contemplazione elegiaca e dunque della malinconica e triste presa di coscienza della caducità, si intreccia alla lode della natura spesso legata al ricordo (più o meno simulato) di un passato felice, vissuto con una persona amata, e alla capacità dell'arte di vedere il duraturo nell'effimerità delle cose e delle creature («[d]as Bleibende sehen im Vergänglichen», GP II 284). In seguito occorrerà guardare più da vicino la realizzazione concreta di tale sintesi in *Scardanelli*.

Sul piano formale e stilistico, le soluzioni incontrate in *Elegie* sono nella struttura triadica (tre parti costituite da tre strofe) di *Menons Klagen um Diotima* non solo confermate, ma qualche volta addirittura intensificate. L'uso strategico di similitudini, che rendono leggibile il mondo grazie alla produzione di sotterranee analogie tra i termini paragonati, impone con le sue continue trasformazioni una certa precarietà nel testo, persino nella definizione dell'identità del soggetto, posto ad esempio in costante relazione con figure mitologiche. La permanenza, la durata è possibile solo nel mutamento. Invocazioni, allitterazioni e iterazioni, così come un'articolazione metrico-sintattica accidentata da enjambement, parallelismi e «harte Fügung» dichiarano il primato di immagini e suoni sulla linearità logica e concettuale. Specialmente il particolare impiego del linguaggio metaforico, in cui l'immagine viene assolutizzata, è

⁶⁶⁵ Cfr. LUIGI REITANI, *Hölderlins "Nänie"*, cit., p. 68.

distintivo per la poesia tarda di Hölderlin:

Gerade die sperrige Relationslosigkeit der eingesetzten metaphorischen Ausdrücke verleiht dem Textgewebe Hölderlins seine eigene ästhetische Substanz. In ihrer sinnlichen Evidenz bieten sie (Klang)Bilder dem Leser als versprengte Körper an und stellen der logischen Kontinuität des Versdukus ein Hindernis [...]. Es ist u.a. dieser ständige Prozeß der Auflösung der Bilder durch die Syntax und umgekehrt, der die späte Lyrik Hölderlins einmalig macht.⁶⁶⁶

Vale la pena infine menzionare brevemente ancora l'elegia più estesa di Hölderlin, *Brod und Wein*, di cui sono pervenuti un abbozzo e una trascrizione in pulito, poi sottoposta a una più tarda rielaborazione interlineare che crea posizioni divergenti nell'interpretazione critica.⁶⁶⁷ Nell'elegia si avverte il contrasto, già incontrato durante l'illustrazione degli inni tardi, tra visione utopica e senso di smarrimento esistenziale, tra futuro pieno di speranza ed elegiaco sguardo retrospettivo. La tensione innescata nell'opera tarda di Hölderlin tra il "non più" e il "non ancora", come si vedrà nel paragrafo del quinto capitolo dedicato alla dimensione spazio-temporale, è percepibile anche in *Scardanelli*,⁶⁶⁸ senza che questo rapporto venga però caricato di un'aspettativa utopica nei confronti della realizzazione di un rinnovamento epocale a livello storico-culturale.

La situazione dell'uomo moderno dipinta in *Brod und Wein* è poco incoraggiante: gli dei non vivono più insieme agli uomini e tutt'al più danno un segno ricorrendo talvolta al fulmine o rivelandosi in maniera indistinta nella «Wildniß» (StA II, 2, 605), ovvero nella natura selvaggia, un'immagine ricorrente nell'opera tarda di Hölderlin e che, come si è in parte già osservato, torna in *Scardanelli*. Celebri sono i versi che nella stesura in pulito contengono l'irrequieto quesito del soggetto, ormai ridotto all'isolamento sociale, sulla validità e sullo scopo dell'esistenza dei poeti in un'epoca avversa: «wozu Dichter in dürftiger Zeit?» (StA II, 1, 94). Nella revisione la pungente domanda lascia

⁶⁶⁶ Ivi, p. 64.

⁶⁶⁷ Si veda in particolare BERNHARD BÖSCHENSTEIN, "Brod und Wein". *Von der "klassischen" Reinschrift zur späten Überarbeitung*, in IDEM, *Von Morgen nach Abend*, cit., pp. 26-48.

⁶⁶⁸ Già Gerigk identifica nella frattura ottenuta tra il "non più" e il "non ancora" un aspetto comune a Mayröcker e a Hölderlin (cfr. ANJA GERIGK, *art. cit.*, p. 222). Cfr. anche Cfr. CHRISTINE RÜHLING, *op. cit.*, pp. 324-342.

sintomaticamente il posto a un elenco di sostantivi che non mostrano più la presenza del soggetto.⁶⁶⁹

In *Brod und Wein* ritornano alcune delle particolarità stilistiche e formali già incontrate nell'opera tarda. Evidente è l'uso di contrasti, in particolare tra giorno e notte, concetti chiave che vengono poi caricati di significato tramite il ricorso a immagini e determinati campi semantici, come ad esempio il rinvio a materiale mitologico-religioso e i nuclei metaforici costituiti da luce e buio. In relazione al ricordo vi è inoltre la presentazione dell'assente nella realtà presente, realizzata attraverso domande, come «Aber wo sind sie?» e «Warum schweigen auch sie, die alten heiligen Theater?» (StA II, 1, 93), e il riferimento a ciò che è andato perso.⁶⁷⁰ Si vedrà che questa modalità, attestata in forma ipotetico-anticipatoria anche in *Hälfte des Lebens*, è ricorrente in *Scardanelli*, specialmente nell'ultimo testo della raccolta, il cui titolo non a caso esplicita la denominazione generica *Elegie auf Jorie Graham* (Sc 52-53).

In generale alle elegie tarde di Hölderlin Rühling attribuisce diverse strategie che si rispecchiano in una concezione del dire poetico carico emotivamente e oscillante tra speranza e disperazione. Tali strategie conferiscono in particolare un carattere performativo alla lingua, poiché hanno lo scopo di mettere in scena un gesto entusiastico legato all'attesa chiliastica di una nuova epoca, di formulare una lingua enfatica che convinca chi è invocato e il lettore, ovvero che permetta di mantenere un'apertura nei confronti dell'Assoluto e di costituire la comunità nella festa.⁶⁷¹ Come nel caso degli inni tardi, la stessa poesia si pone come celebrazione. La disposizione allocutiva, evidente già nel gesto ricorrente di apporre una dedica all'elegia, inoltre rende il testo *performance* nel senso di Culler.

Si tratta nel concreto di un linguaggio entusiastico dal tono patetico, sacrale e oracolare, dato da invocazioni, sentenze, imperativi ed esclamazioni, dal potenziamento semantico delle immagini mediante l'allusione a diversi ambiti del sapere e campi semantici pertinenti, *leitmotiv*, ripetizioni di parole, parallelismi, allitterazioni, rime interne. Vi sono inoltre i lunghi periodi costituiti da frasi complesse, le inversioni della frase o delle parole, la sostantivizzazione che, rendendo astratto e vago il contesto, ha un effetto straniante. La giustapposizione di frasi secondarie, introdotte da varie

⁶⁶⁹ Cfr. StA II, 2, 605-606: «die Regel, die Erde./(Daß) Eine Klarheit, die Nacht».

⁶⁷⁰ Cfr. CHRISTINE RÜHLING, *op. cit.*, pp. 324-342.

⁶⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 230.

congiunzioni, quali “aber”, “denn”, “deshalb”, “nämlich”, che imitano una struttura argomentativa del testo, dà l'impressione di risolutezza, anche se non sempre le connessioni sono ammissibili secondo il criterio della coerenza. Al discorso entusiastico simulato si contrappone la disillusione, spesso introdotta da cocenti domande. Hölderlin impiega insomma mezzi stilistici e formali che vanno a creare tensione e coinvolgimento a un tempo,⁶⁷² e che fanno interagire in una certa dinamica discorsività e antilinerarità, un aspetto determinante per descrivere la complessa rete intertestuale costruita da Mayröcker in *Scardanelli*.

Seguendo ancora la classificazione elaborata da Meyer-Sickendiek, la quale si fonda sull'idea che una tendenza totalizzante e un processo trasformativo pervadono i singoli affetti nell'ambito della storia letteraria e dei generi, all'elegia spetterebbe dalle *Epistulae ex ponto* di Ovidio l'affetto dominante dell'afflizione e della tristezza, ancora rintracciabile in Goethe, Hölderlin e Rilke. A Ovidio fa riferimento anche il capitolo *Elegische Dichtung* nella trattazione *Über Naive und Sentimentalische Dichtung* di Schiller, il quale, si è visto, orienta l'elegia a un dolore per una natura perduta o un ideale irraggiungibile. Mentre l'elegia in Ovidio esprime un dolore causato dalla condizione presente dell'esilio posto in contrasto con il ricordo della passata felicità nella patria romana, dalle elegie di Hölderlin sino ad arrivare alle *Duineser Elegien* di Rilke tale genere non rispecchia più l'antitesi tra patria ed esilio, bensì diventa gradualmente luogo della perdita di dimora da un punto di vista esistenziale.⁶⁷³ Il dolore e l'esperienza dello smarrimento fanno parte dell'esistenza anche in *Scardanelli* e sono riattivati nel testo per il tramite di correlazioni tematiche e di solidi riferimenti intertestuali al modello tedesco del poetare elegiaco Hölderlin.

Proprio in base a questo filone della ricezione andrà considerato il modo in cui in *Scardanelli* sono resi funzionali i toni più morbidi e aggraziati della “Wehmut” e quelli più accesi della struggente “Sehnsucht” di Hölderlin riconducibili all'espressione intima del dolore, il cui archetipo all'interno del canone letterario è dato dall'esperienza di Saffo.⁶⁷⁴ A tal proposito, non si può dimenticare che Mayröcker collega esplicitamente la tendenza elegiaca sia alla malinconia sia a Hölderlin, con il quale condivide la

⁶⁷² Cfr. *ivi*, pp. 197-372.

⁶⁷³ Cfr. BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, *op. cit.*, pp. 40 sg.

⁶⁷⁴ Cfr. WINFRIED MENNINGHAUS, *op. cit.*, p. 101.

“contemplazione piuttosto elegiaca” e la “Wehmut”,⁶⁷⁵ in linea dunque con la ricezione romantica. È bene allora integrare le informazioni fornite all’inizio del paragrafo con un breve approfondimento.

Il concetto di “Wehmut” acquista nella sua storia diverse sfumature. Sino al XVII secolo nella definizione rientrano emozioni come pena e ira. In seguito il termine perde la seconda connotazione e indica un profondo dolore interiore per una perdita e per l’esperienza della caducità ma non un’afflizione straziante e feroce. Il dolore della “Wehmut” è dunque proporzionato in confronto alla più veemente malinconia, tanto che gli vengono assegnati attributi come «mild, wolthuend, begehrenswerth», «hold», «sanft», «lieblich», «süß»,⁶⁷⁶ ovvero «mite, gradevole, desiderabile», «delicato», «soave», «dolce», che gli conferiscono il già noto carattere eterogeneo. Nella ricezione romantica di Hölderlin la «Wehmut» si accompagna alla «tiefglühende Sehnsucht jeder Dichterbrust», vale a dire all’«ardente ed entusiasta brama di ogni petto di poeta». Simili osservazioni sono di certo influenzate dalla stessa concezione poetica romantica, in cui i due fenomeni della “Wehmut” e della “Sehnsucht”, strettamente legati alla speranza, al presagio e al ricordo, sono designati come nuove forme di interiorità scaturite da un bisogno sentimentale di totalità, a sua volta originato dalla perdita dell’interezza che smuove gli animi romantici.⁶⁷⁷ Si vedrà più avanti che anche sotto questo punto di vista Mayröcker in *Scardanelli* si avvicina alla lettura romantica delle liriche di Hölderlin.

Come accennato nel terzo capitolo, l’ardente desiderio e l’animo fragile e troppo propenso a sentire il dolore risultano persino tra le cause attribuite alla malattia psichica del poeta. La stessa figura di Scardanelli, come riferirò nel sesto capitolo, non sarebbe che un’interpretazione del ruolo del poeta malinconico. Si dovrà stabilire dunque se questi elementi siano produttivi per il dialogo intertestuale che sostanzia *Scardanelli*.

⁶⁷⁵ Sulla malinconia e sulla “Wehmut”, connessa a Hölderlin, in Mayröcker si vedano rispettivamente la nota 118 e la nota 315.

⁶⁷⁶ Cfr. *Grimm: Wörterbuch*, s.v. “Wehmut”. Il termine “Melancholie” appare come una intensificazione della parola “Wehmut” nelle definizioni proposte da Adelung. Si vedano le voci “Melancholie” e “Wehmut”, rispettivamente nel terzo e nel quarto volume di *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, a cura di Johann Christoph Adelung, New York, Hildesheim, 1970 (ristampa della seconda edizione: Leipzig 1793-1801).

⁶⁷⁷ Cfr. WERNER KOHLSCHMIDT, *Wehmut, Erinnerung, Sehnsucht in Mörikes Gedicht. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte des romantischen Zeitbewußtseins*, in IDEM, *Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*, München, Lehnen, 1955, pp. 232-247: 239.

4. Breve riepilogo e prime conclusioni

Alla luce di quanto esaminato, sembrano esserci informazioni sufficienti per poter rispondere alle domande di partenza sul motivo del riferimento in *Scardanelli* a ode, inno ed elegia e sulle modalità di rilettura e riscrittura di questi generi. Se è vero che, come si legge in Winko, le emozioni sono elementi costitutivi per l'organizzazione del sistema dei generi, significa che seguendo il percorso labirintico degli affetti presentato nella raccolta è possibile cogliere l'atto di trasmissione e rinnovamento del passato letterario.

Strigl rileva nella produzione lirica precedente a *Scardanelli* un'ambigua commistione tra inno ed elegia che prevede l'abolizione dello iato tra le due categorie ereditate, ponendosi in questo modo sulla linea tracciata da Hölderlin. Il lavoro fin qui svolto e basato, tra le altre cose, sulla disamina degli affetti, pur facendo soltanto qualche accenno preliminare a inno ed elegia per delineare la configurazione delle composizioni di *Scardanelli*, dimostra la pertinenza di una simile tesi anche per la descrizione della disposizione intertestuale della raccolta. L'analisi sulle emozioni espresse nella parola poetica ha più volte evidenziato l'incessante altalena tra gli estremi rappresentati da entusiasmo e afflizione, senza tuttavia escludere altre tipologie affettive, quali ad esempio paura, euforia, senso di derelizione, gioia, "Sehnsucht", malinconia e "Wehmut".

Proprio nell'alternarsi degli affetti, tesi alla reciproca compenetrazione, è individuabile la modalità del processo rielaborativo e deformante operante nella raccolta tramite la calcolata memoria poetica messa in atto grazie all'intertestualità. La furiosa, quasi "maniacale", interazione, che si manifesta con tratti iperbolici e paradossali, si estende infatti dalle emozioni (secondo la classificazione di Meyer-Sickendiek) predominanti nei relativi generi letterari alle categorie generiche che esse rappresentano. Centrale è l'idea di un testo generatore di eterogeneità, il quale assembla per questo motivo materiali di diversa provenienza. In tal senso, determinante sul piano intertestuale è l'eterogeneità delle odi e dei testi tardi di Hölderlin. Inoltre la ripresa massiccia dell'ode lascia spazio all'ipotesi che la capacità antica del termine "ode" di indicare un insieme di forme in sé distinte eserciti una particolare forza di attrazione sull'autrice.

Il risultato del sapiente lavoro tecnico e sperimentale è un'intricata e radicalizzata contaminazione (ma non un'amalgama indifferenziata) dei generi e dei rispettivi toni realizzata sulle orme di Hölderlin, anche se, come si è visto, con le dovute differenze. Gli estremi emotivi tramandati per via storico-letteraria, sulla scia di Pindaro, Saffo, Orazio e specialmente di Hölderlin, appaiono in *Scardanelli* come «immagine-rebus», la quale aumenta la “confusione” simulata⁶⁷⁸ e l'ambivalente intensità già tratteggiate in questa tesi nel trattamento del bagaglio emozionale. Un simile procedimento rende ancora più evidente il carattere altamente artificiale, ossia l'essere prodotto d'artificio, della poetica degli affetti di Mayröcker. Grazie allo strumento intertestuale infatti la possibilità di individuare emozioni potenzialmente veritiere all'interno della simulazione artistica, già di per sé fuorviante, è messa ancora di più in discussione.

Rispetto a quanto affermato giustamente da Strigl, il presente lavoro pone l'accento anche sul concetto fondamentale e versatile di “Gesang”, più volte esplicitamente citato in *Scardanelli* e implicitamente presente grazie ai riferimenti intertestuali all'opera e alla biografia di Hölderlin. La lingua è, nel senso di Herder, prima di tutto *canto*, espressione sonora. In linea con questa visione, sia in Hölderlin, detto con Bertaux, sia in Mayröcker il suono, o significante, prevale sul contenuto, o significato. Nella raccolta il “canto” contrappone armonicamente gli opposti, prima di tutto quelli rappresentati da inno ed elegia. Esso compare in relazioni multiple tenute assieme mediante il costante e multiforme richiamo alla tradizione e a ciò che la figura di Hölderlin con la sua complessa concezione poetica e audace pratica compositiva rappresenta per Mayröcker. Nella fitta rete finiscono i motivi della musica e della scrittura legati alla logica poetica antilineare, i motivi del furore poetico, delle contraddizioni dell'esistenza, della ricerca dell'assente e del ricordo. A livello formale questo significa dare rilievo alla componente musicale della lingua e all'icasticità delle immagini, unire le dissonanze in associazioni al limite del *non-sense*, frantumare il discorso e autonomizzare il verso, sperimentare la discontinuità e lo slancio del tono sublime così come toni più delicati, servirsi dell'apostrofe per rendere presente l'assente e drammatizzare l'espressione poetica anche attraverso domande.

Come sottolinea Kurz riferendosi a Hölderlin, optare per ode, inno ed elegia significa scegliere dei generi estremamente oratori, non tanto perché pensati un tempo per la

⁶⁷⁸ Alla stessa conclusione giungono anche Strigl e Arteel riferendosi alla produzione lirica precedente a *Scardanelli*. Cfr. DANIELA STRIGL, *art. cit.*, p. 64; INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, *cit.*, p. 96.

declamazione in pubblico, quanto perché capaci di evidenziare la situazione del discorso con vari elementi, come appunto la struttura allocutiva, verbi che rimandano al parlare, al cantare, al dire e così via, azioni che esprimono domande, esclamazioni o ancora preghiera, esortazione, lode, dubbio.⁶⁷⁹ Ciò vale anche per la scelta intertestuale di Mayröcker. Il fine ultimo della citazione ambivalente delle odi di Hölderlin e del tono innico-elegiaco consiste insomma nel mettere in primo piano l'enunciazione poetica stessa, la forza e la vitalità smisurata del canto, che mira con rigore formale a convogliare in sé le contraddizioni del mondo, la molteplicità delle emozioni e a richiamare alla vita ciò che non ha (più) vita. L'azione di questa scrittura, che procede mano nella mano con Hölderlin e più precisamente «Hand in Hand mit Scardanelli» (Sc 15), consiste nell'intensificazione emotiva e sperimentale, nella riflessione costante e nella moltiplicazione delle voci coinvolte, deformate come in un'interminabile labirinto di specchi, al fine di rendere il canto evento assoluto.

⁶⁷⁹ Cfr. GERHARD KURZ, *Hölderlins poetische Sprache*, in Hjb 23, 1982-1983, pp. 34-53: 34 sg.

Quinto capitolo

«Sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit»/«oh sei bei mir in meiner letzten Stunde».

Il “canto” rigenerato e radicalizzato: Hölderlin nella configurazione testuale di
Scardanelli

Nella precedente sezione ho indicato in via generale i tratti principali del rapporto di *Scardanelli* con la tradizione veicolata per il tramite di Hölderlin. Tale relazione si basa sulla combinazione di emozioni e calcolo sperimentale, i quali sono, come ho sottolineato più volte in questa tesi, aspetti fondamentali e irrinunciabili del testo di Mayröcker. Entrambi andranno dunque tenuti in considerazione al fine di rispondere adeguatamente all’obiettivo del presente capitolo, ossia individuare il ruolo rivestito dai rimandi a Hölderlin nell’organizzazione testuale di *Scardanelli*.

Ritengo pertanto utile esemplificare brevemente nel primo paragrafo il legame tra emozione e artificio realizzato nella raccolta. Nella parte successiva del capitolo mi interessa chiarire quali particolari mezzi espressivi e retorici siano messi in opera in *Scardanelli* nella presentazione delle emozioni per delineare il rapporto con Hölderlin e la tradizione. Ciò richiede un’indagine sulle tecniche compositive e sugli aspetti formali ricorrenti nella raccolta. Questa presenza è da mettere poi in relazione ai riferimenti in questione, allo scopo di comprendere in che modo forma del testo e forma del pre-testo interagiscano, prima di procedere nel sesto capitolo all’analisi intertestuale del tracciato tematico. Soltanto in questo modo infatti possono emergere con maggiore chiarezza le funzioni specifiche che i riferimenti a Hölderlin svolgono nella strutturazione formale del testo ospitante.

Non come obiettivo primario, quanto come effetto collaterale della ricerca si avrà inoltre la possibilità di illustrare il modo in cui il legame tra esperimento ed emozioni si realizzi in testi più recenti di un’autrice che, come si è già appurato, si riconosce quale appartenente alla letteratura moderna. Una letteratura quindi che, secondo una diffusa e controversa “tesi della modernità”, non ammetterebbe l’espressione delle emozioni, per

via dei fenomeni di scarto linguistico che la contraddistinguono, ad esempio la discontinuità, lo straniamento, la multiprospettività, il carattere amimetrico.⁶⁸⁰

Dalle considerazioni esposte nei precedenti capitoli emerge la complessità dei testi di Mayröcker. Essi richiedono al lettore, e all'interprete, di cogliere senza resistenze – evitando di cadere tuttavia nella sovrainterpretazione –⁶⁸¹ tensioni e contraddizioni interne e di colmare con una forte capacità associativa i “vuoti” presenti. D'altro canto ciò non deve indurre a credere che questi testi siano il risultato di una composizione arbitraria, priva di logica. Naturalmente nel caso di Mayröcker si tratta più che altro della già nota logica poetica, il cui carattere vincolante nella lettura delle poesie è assicurato dalle scelte formali effettuate nella stesura definitiva. Durante l'interpretazione è necessario dunque seguire – come ho tentato di fare finora – le tracce offerte dalla sintassi e dalla scelta delle parole per orientarsi nei vari salti associativi imposti da una scrittura polisemantica e che non si accontenta di una riflessione fondata sulle semplici polarità o sull'esclusione delle alternative.

Un punto di partenza fondamentale per la definizione del ruolo ricoperto da Hölderlin nello sviluppo formale e tematico di *Scardanelli* è la constatazione, già anticipata nel secondo capitolo, che Mayröcker non si accosta mai a Hölderlin con un atteggiamento dissacrante. Negli ultimi due capitoli della tesi l'analisi sarà inoltre guidata dalle seguenti domande: in che senso si può individuare in *Scardanelli* un tono innico simile a quello di Hölderlin, in contrasto con le tendenze letterarie della seconda metà del XX secolo caratterizzate da provocazione e rifiuto? Quali differenze tra i due autori si possono invece rintracciare nella concezione di una poesia profetico-oracolare? In che modo si inserisce in questo contesto la «contemplazione piuttosto elegiaca della natura», comune, secondo Mayröcker, ai due autori? Quali sono gli effetti del procedimento eidetico sul dialogo intertestuale in questione?

⁶⁸⁰ Winko si schiera contro l'idea di una lirica moderna – identificata in Germania con George, Hofmannsthal e Rilke – che rifiuta l'espressione delle emozioni a favore dell'esperimento formale. La studiosa sostiene invece una tesi di continuità tra epoche differenti, dimostrando che le tecniche impiegate per rappresentare le emozioni nei testi risalenti al 1900 circa si rifanno a modelli prototipici di emozioni (cfr. SIMONE WINKO, *Kodierte Gefühle*, cit.). Si veda anche la nota 79.

⁶⁸¹ Sul concetto di sovrainterpretazione cfr. UMBERTO ECO, *Interpretazione e sovrainterpretazione: un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose*, Milano, Bompiani, 1995.

1. Una “misurata dismisura”:⁶⁸² *emozione e artificio*

Sin da una lettura superficiale delle liriche di *Scardanelli* è visibile come la ridondanza dei riferimenti alle emozioni comporti necessariamente un’intensificazione della percezione emotiva nella poesia, un’intensità che, nelle sue forme più radicali porta a prendere atto che si ha a che fare con un prodotto dell’artificio poetico. Le strategie formali si concentrano in particolar modo proprio sull’espressione e sull’accentuazione delle emozioni, agendo sul piano semantico, fonologico e sintattico. Si veda ad esempio un passaggio di *ich auch den weich’ Kräutern, Höld.* (Sc 31):

[...] Vergiszeinnicht in meinem Schädel der Sturm tobt
die Angst Veilchen Vergiszeinnicht in meinem Schädel die Einsam-
keit tobt die Verzweiflung in meinem Schädel die Angst tobt der
Schrecken Venedig und Veilchen Vergiszeinnicht Wahn und Wäldchen
des Alters [...]

Non è possibile (ma forse nemmeno essenziale) stabilire con esattezza in che misura i testi dell’autrice siano il risultato di processi compositivi dovuti al calcolo, al premeditato esperimento combinatorio, o derivino invece dalla creatività irreflessa. La constatazione non sembri ovvia: si è visto in precedenza come Mayröcker stessa invochi il potere di intuizione e ispirazione, in un tempo in cui specialmente quest’ultima è ritenuta in ambito teorico e letterario un anacronismo. Con più certezza si può dire invece che l’impiego di determinate strategie, spesso mutate dalle Avanguardie (come nel caso del montaggio), testimoniano la persistenza della sperimentazione linguistica⁶⁸³

⁶⁸² Questa espressione è ricavata per *variatio* su due soluzioni proposte da Strigl: «[d]er kontrollierte Kontrollverlust» e «die kalkulierte Maßlosigkeit» (DANIELA STRIGL, *art. cit.*, p. 70).

⁶⁸³ Naturalmente il concetto di esperimento, ereditato dalle scienze naturali, deve essere impiegato in letteratura sotto una prospettiva storica. Esso corrisponde al tentativo di sviluppare in una “letteratura innovativa” una nuova conoscenza di tipo estetico, epistemologico, formale (cfr. CHRISTOPH ZELLER, *Literarische Experimente: Medien, Kunst, Texte seit 1950*, Heidelberg, Winter, 2012, p. 29). Già la “poesia universale progressiva” dei Preromantici implica una componente sperimentale nel tentativo di riunire tutti i generi poetici e di avvicinare poesia, filosofia e retorica. Anche con Zola ad esempio si parla di “roman expérimental”. Il termine “esperimento” applicato a montaggio e tecniche simili derivate dai movimenti avanguardistici di inizio Novecento ha dunque un significato storico, ovvero non indica più una “nuova letteratura” in senso assoluto. Le stesse Avanguardie sono ormai parte della tradizione letteraria. Tali strategie, lungi dall’essere una novità, consentono però a Mayröcker di continuare a sondare il linguaggio attraverso inedite combinazioni e dunque di scoprire possibilità ancora inesplorate. Si consideri inoltre che l’autrice continua a cercare soluzioni espressive non contemplate in precedenza: nelle recenti pubblicazioni ad esempio il corsivo è sostituito dall’uso della sottolineatura, mentre al posto

– come si ricorderà, una delle strade maestre indicate negli appunti dell’autrice –, che necessariamente coniuga in sé l’imprevedibilità del risultato alla razionalità del calcolo, l’arditezza formale alla precisione tecnica. In questo, come cercherò di mostrare più avanti, la lirica di Hölderlin è sicuramente una fonte di ispirazione essenziale per Mayröcker.

Anche durante la fase finale del processo compositivo dell’autrice il controllo razionale è comunque subordinato alla veemente rappresentazione di uno stato altamente emozionale, che è allo stesso tempo il metodo con cui sembrano essere stati scritti i testi e che in effetti Mayröcker, come si è osservato nel primo capitolo, si attribuisce nelle sue dichiarazioni.

Per esplorare questo territorio, mi servo di un esempio tratto da *Scardanelli, mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* (Sc 43), qui analizzato prestando maggiormente attenzione all’aspetto formale:

1 so weine ich hocke mit der süszen
2 Blindschleiche unter der Blechgieszkanne in ihrem
3 Garten in welchem das hohe Gras *wie niedergemäht* aber es ist
4 der Wind der die Sommerwiese in seinen Armen (wiegt) und zu
5 sich niederbiegt 1 Sonnenharfe 1 Raupe während an den Haus-
6 wänden Geiszblatt Klematis und Fingerhut Digitalis und schwarze
7 Rose (im Glas in der Stube) oh sinkende Nacht meiner
8 bangen Seele, 1 einzelnes Haar ringelte sich 1 Schlange meinen
9 Rücken hinunter von dessen Halbfinger Digitalis ich sog usw. oder
10 diesem Waldklang diesen Wildnissen ich erlag mich hingab, *das*
11 *LUMEN / Licht meines Gewissens (Gebisses)* – immer leiser
12 wird mein Schlummer, Brahms, nämlich still auf dämmerndem
13 Grunde *die Welle wellte* nach Hölderlin

für Angelika Kaufmann, nachdem sie telefonierte

1.7.08

dei due puntini di sospensione compare una serie più lunga composta da otto punti. Si veda ad esempio FRIEDERIKE MAYRÖCKER, *Cahier*, cit.

Com'è chiaro, ci si trova di fronte a una presentazione enfatica di stati emotivi ambivalenti e di reazioni fisiche di un Io che non può vivere senza la scrittura, qui implicitamente evocata nei versi 6 e 9 mediante il gioco metonimico del dito, che coinvolge sartoria («Fingerhut», ossia “ditale” o “digitale”), botanica («Digitalis», “digitale”) e zoologia («Halbfinger», “emidattilo”). Allo stesso modo il soggetto non può scrivere senza la propensione alla profonda malinconia da un lato e l'esaltazione furiosa, l'esperienza dello sconfinamento estatico dall'altro lato. Nella messa in scena, in genere esplicitamente *iperbolica* in *Scardanelli* (tranne in *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai*, su cui tornerò più avanti), si verificano repentini rovesciamenti di dolore in gioia o entusiasmo e viceversa, fino ad arrivare a una commistione di emozioni antitetiche che sigla la sovrastimolazione percepita dall'Io.

Sull'organizzazione tematica, oggetto del sesto capitolo, mi limito a dire ciò che consente di mettere a fuoco la struttura formale della poesia. Distinguere confini netti nel groviglio delle emozioni presentato nel testo è un compito arduo. L'ambivalenza affettiva è realizzata formalmente mediante opposizioni, la cui rigidità viene però messa immediatamente in discussione. Ad esempio, all'iniziale incontro affettuoso e tenero succede il rimando alla morte tramite la menzione della falciatura dell'erba, al quale a sua volta segue una ritrattazione, introdotta da «aber», a prima vista tranquillizzante, secondo cui è invece il vento che a un tempo culla e piega verso di sé i prati estivi. Malgrado l'allontanamento (temporaneo) del pensiero della morte, questa doppia azione è comunque equivoca, poiché non esclude del tutto una certa impetuosità; “il piegare” implica difatti una sottomissione.

Si innesca inoltre la manifestazione di un secondo livello di lettura. Proponendo l'immagine del vento, Mayröcker riprende un simbolo tradizionale per la poesia, caricato di funzione oracolare,⁶⁸⁴ per cui connota una duplice operazione della scrittura, che da una parte acquieta il senso di fragilità e caducità, ma dall'altra parte costringe all'arrendevolezza. Angoscia e lieto entusiasmo sono evocati, senza essere esplicitamente nominati, già nel titolo mediante motivi notoriamente legati alle due emozioni, la morte e il “fuoco” della vita. Il procedimento oppositivo, per sbalzi di prospettiva che si aprono alle emozioni più contrastanti, prosegue per l'intero componimento. La scelta del lessico rivela i motivi dominanti, tra i quali vi sono la

⁶⁸⁴ Cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. “Wind”.

morte e la vita, la constatazione della propria debolezza («oh sinkende Nacht meiner bangen Seele») e della fugacità degli elementi circostanti («schwarze Rose»), ma anche la lode di una natura rigogliosa, incontrollata («Wildnissen») e misteriosa («Schlange»). Le note elegiache, intonate nel confronto con la fragilità dell'esistenza, coesistono con l'impulso entusiastico, che apre spiragli e varchi visionari specialmente nella seconda parte della poesia.

Nel complesso l'impressione è che si abbia a che fare con un testo percorso da una tensione emotiva indomata, stravolto da una conflagrazione sconclusionata di parole, risultato da una perdita di controllo, ma che a una lettura più profonda si rivela essere un'opera accuratamente creata. Il linguaggio con cui si esprime l'Io è lontano da toni asciutti e sobri. Sembra che non vi sia più una padronanza dei mezzi espressivi e argomentativi fondamentali per gestire scambi comunicativi efficienti, secondo le convenzioni grammaticali previste per l'organizzazione delle informazioni. Tuttavia il sistema di corrispondenze individuate nella poesia dimostra il contrario. Il metodo di scrittura si basa infatti su un calcolo preciso eseguito con una «enorme bilancia da farmacista» che regola l'interazione tra misura e dismisura,⁶⁸⁵ a cui sembra alludere il verso «äusserst sparsam : verschwenderisch in den Gefühlen» (Sc 36). La sregolatezza emotiva è alimentata tramite il calcolo formale ed è lavorata sino a divenire disciplina, materia sempre più estetizzata, sempre più artificiale. La rappresentazione formale delle emozioni insomma risponde al principio poetologico di una “misurata dismisura”.

Oltre che per mezzo di collisioni e contrasti, ciò si realizza innanzitutto mediante le varie forme di ripetizione, il montaggio, un procedimento costruttivo e distruttivo attuato mediante un particolare uso della metafora, una sintassi sconnessa da inversioni, anacoluti, ellissi, enjambement e incespicante a causa del frammento, vi sono poi i repentini cambi di soggetto, l'apostrofe, le stratificazioni create dagli spostamenti pluridirezionali sull'asse temporale e spaziale, e infine la rifunzionalizzazione della tipografia e dell'interpunzione. Anche solo da questa rapida esemplificazione è percepibile la tendenza all'ambiguità semantica e alla disgregazione dei contenuti a favore del significante, responsabile di una strutturazione non lineare del testo. Così

⁶⁸⁵ Si vedano le dichiarazioni di Mayröcker in SARA BARNI, *Gespräch mit Friederike Mayröcker*, in «Studi tedeschi», XXXII, 3, 1989, pp. 73-85: 85: «Es ist eigentlich eine kalkulierte Inspirationsarbeit, beziehungsweise eine inspirierte Kalkulationsarbeit, es ist beides. [...] das passiert also wie auf einer riesigen Apothekerwaage, drinnen in meinem Kopf, und da kommt noch ein Gramm dazu und wehe, wenn die Apothekerwaage einmal nicht funktioniert, dann geht es alles schief».

come negli inni di Pindaro e nelle liriche tarde di Hölderlin, in *Scardanelli* la presentazione disorganica, disordinata e sregolata si basa però sull'idea che l'intero linguaggio poetico è strutturato mediante operazioni formali rigorose, a cui sono sottoposti e al contempo partecipano attivamente gli stessi rimandi a Hölderlin. In *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* ad esempio gli ultimi versi, rielaborati partendo dall'ode *Gesang des Deutschen* (FHA V, 627), concorrono a intensificare l'espressività della poesia mediante una figura etimologica («*die Welle wellte*») e ad aumentare l'ambiguità semantica sulla base dell'unione, ma non della fusione, dei contrari. Nell'approfondimento tematico del prossimo capitolo mostrerò come sia possibile leggere il richiamo al passo di Hölderlin «auf dämmerndem Grunde», in cui l'aggettivo indica la luce e del mattino e della sera, come una sintesi paradossale delle due tendenze, innica ed elegiaca, fondate nella poesia di Mayröcker sull'alternanza e sulla compenetrazione degli opposti luce-buio.

In *Scardanelli* il concetto di dismisura può essere espresso anche in altri termini. Ho già fatto notare che *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai* rappresenta un caso particolare nella raccolta per quanto riguarda la rappresentazione iperbolica. Essa è qui più implicita. I toni più asciutti infatti non devono lasciar pensare a una rinuncia al *pathos* che culmini nella gioia o nel dolore. Al contrario, proprio la riduzione dell'eccesso sintattico e semantico produce un aumento del *pathos*. Lo insegna Pseudo-Longino nel suo trattato sul sublime riferendosi alla celeberrima frase biblica: «Dio disse: “Sia la luce!”. E la luce fu»; lo stesso Hölderlin si serve di questa tecnica per applicare l'idea della “sacra sobrietà” ad esempio nell'*incipit* di *Patmos*: «Nah ist/Und schwer zu fassen der Gott» (StA II,1, 165).⁶⁸⁶ Naturalmente, come ha mostrato il terzo capitolo, la semplicità espressiva della prima poesia di *Scardanelli* non annulla il potenziale polisemantico né tanto meno è da confondere con elementarità di pensiero. La sobrietà formale di un verso come «nichts sonst /» dimostra invece che Mayröcker conosce anche altri mezzi retorici, oltre all'esplicito ricorso all'iperbole, per generare intensità in maniera calcolata. Un procedere iperbolico è d'altronde registrabile, come si è visto, nell'ultimo verso. Si tratta di una tendenza alla dismisura della fantasia creatrice, o in altre parole della capacità del linguaggio poetico di rendere presente l'assente, ovviamente nel testo letterario.

⁶⁸⁶ Sull'effetto inverso della sobrietà in Pseudo-Longino e in Hölderlin si veda WINFRIED MENNINGHAUS, *op. cit.*, pp. 92 sg.

Gli aspetti formali qui soltanto elencati appartengono alle strategie testuali più ricorrenti in *Scardanelli*. Nel tentativo di ricostruire la relazione intertestuale tra Mayröcker e Hölderlin sotto un profilo stilistico-formale, nei prossimi paragrafi tratterò singolarmente tali tecniche, descrivendone il valore funzionale basato sul rapporto, costitutivo per la raccolta, tra procedimento lineare e non lineare. In particolare si avrà modo di riflettere sul significato della combinazione elegiaco-discorsiva, menzionata negli appunti preparatori del discorso tenuto in occasione della consegna del premio intitolato a Hölderlin, e di verificare la validità di questa definizione per la descrizione di *Scardanelli*.

2. Tra inno ed elegia:⁶⁸⁷ effetti della «logica poetica» sulla lingua di Scardanelli

L'analisi fin qui svolta ha delineato i tratti principali di una lingua di grande intensità emotiva e rigore formale che, allontanandosi dall'idea di consequenzialità, pone davanti a diversi quesiti. Come interagisce questo procedimento estetico con l'altrettanto non lineare logica attribuita a Hölderlin e con le forme tradizionali finora descritte? O detto in altri termini, in che modo in *Scardanelli* è rappresentata sul piano formale l'affinità poetica di Mayröcker con Hölderlin? Quali effetti producono sul nuovo testo i prelievi tratti dalle poesie di Hölderlin e viceversa? E ancora, vi sono delle particolarità formali comuni ai due autori e delle differenze, così come si può evincere dall'esame dei testi e dei pre-testi citati? Quale presa di posizione da parte di Mayröcker nella concezione del "Gesang" e nella questione innico-elegiaca segnala la modifica dei rimandi intertestuali da un punto di vista puramente formale?

Prima di procedere è necessario però tornare brevemente sul concetto di immagine in Mayröcker, che nel presente contesto richiede una definizione più esplicita in vista di una sua utilizzazione nell'analisi. Secondo quanto letto nel passaggio dell'*Europa-Rede*, le immagini corrispondono nella scrittura a "metafore" e a "costellazioni di parole", per la cui formazione contribuiscono sia l'esperienza visuale sia quella cognitiva. Il risultato del legame tra parola e immagine è una formula estremamente icastica capace di produrre un effetto visivo e la sensazione di una presenza concreta e immediata tanto da

⁶⁸⁷ Questa formula riprende parzialmente il titolo di un paragrafo presente nell'articolo di Strigl (DANIELA STRIGL, *art. cit.*, p. 63): «"schwarze tiefe rasende Freude" – zwischen Hymne und Elegie, Hölderlin».

sembrare quasi una porzione concentrata della realtà.⁶⁸⁸ Si vedrà che allo stesso tempo però alcuni procedimenti formali liberano l'immagine linguistica dal vincolo di un referente sensato e richiamano l'attenzione sull'apporto della fantasia per svelare l'immagine come prodotto d'artificio.

Vanno ora precisati gli altri due concetti implicati. Rispetto alle definizioni tradizionali,⁶⁸⁹ per la descrizione formale di *Scardanelli* è più utile considerare la metafora come meccanismo retorico di raffronto che genera una forma di "compresenza" tra i due oggetti confrontati.⁶⁹⁰ I testi di Mayröcker cercano infatti di far coesistere in uno spazio ridotto più contesti e di determinare un'organicità all'insegna della libera associazione e della simultaneità, un'organicità per questo diversa da quella logica e narrativa fondata sulla sequenza spaziale e temporale. La seconda espressione impiegata per definire le immagini linguistiche è evidentemente più vaga, ma non del tutto indecifrabile. Il concetto di «costellazione di parole» rinvia infatti all'idea di raggruppamento, per cui, quasi come isole di un arcipelago, le parole sono in grado di formare un aggregato che appare separato dal resto e che è tuttavia immerso in una rete di relazioni multiple. Le poesie di *Scardanelli* appaiono in effetti come delle compagini costituite da frammenti. Il termine "costellazione" indica però anche un raggruppamento apparente e arbitrario di stelle, originato dall'interpretazione del cielo. In tal senso, i gruppi di parole appaiono come determinate configurazioni che possono essere scomposte e ricomposte in nuovi aggruppamenti.

Sono molteplici i procedimenti linguistici a cui sono sottoposte le immagini o più precisamente le cosiddette «immagini di scrittura» designate, insieme ad altri aspetti, ad avvalorare in *gegen die Decke des Zeltes düstend* l'affinità tra Mayröcker e Hölderlin. Per l'esemplificazione dei tratti stilistici e semantici ricorrenti in *Scardanelli* seguirò un criterio cronologico.

⁶⁸⁸ Cfr. anche HELGA KASPER, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁸⁹ La metafora è definita tradizionalmente «contrazione di un paragone» che avviene tramite «sostituzione di una parola con un'altra il cui senso letterale ha una qualche somiglianza col senso letterale della parola sostituita» (BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 159).

⁶⁹⁰ Cfr. PIER MARCO BERTINETTO, "Come vi pare. *Le ambiguità di come e i rapporti tra paragone e metafora*", in *Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana (Pisa 1076)*, a cura di Federico Albano Leoni e M. Rosaria Pigliasco, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 131-170: 160, citato in BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 160.

2. 1 Zone di dispersione e concentrazione semantica

I termini che danno il titolo al presente sottoparagrafo non sono nuovi in questa tesi. Essi sono serviti per designare l'approccio di Mayröcker a categorie come autore e soggetto nel terzo capitolo, mentre qui indicano parti del testo in cui si verificano processi di disgregazione e di aggregazione del significato, avviati mediante l'interazione di astratto e concreto, l'uso di figure retoriche, ripetizioni, associazioni semantiche e sonore, nonché un modo singolare di punteggiare e usare lo spazio bianco sulla pagina.⁶⁹¹ Mentre i primi aspetti menzionati sono oggetto di questa parte specifica della ricerca, il ruolo di tipografia e interpunzione, una componente fondamentale della forma esteriore del testo, delle sue tensioni interne e del suo tessuto semantico, emergerà nell'ultimo sottoparagrafo del presente capitolo.

Il modo particolare in cui *Scardanelli* lascia interagire astratto e concreto corrisponde all'operazione già descritta nel secondo capitolo.⁶⁹² Da un lato si assiste a una concentrazione semantica, a una ricerca di una forma, per cui concetti astratti sembrano materializzarsi in catene di immagini concrete, diventando dunque più tangibili, percepibili sensorialmente. Dall'altro lato la collocazione di un oggetto ordinario e per così dire prosaico in uno scenario insolito non provoca solo straniamento, ma comporta anche una seconda conseguenza. Gli oggetti concreti infatti sono sottoposti al processo di dispersione semantica, indifferenziazione, astrazione che implica una certa autonomia del significante. Particolarmente esemplare per questa sezione di analisi, specialmente per comprendere il legame tra citazioni di Hölderlin e di "Scardanelli" nella raccolta da un punto di vista formale, è la già nota *während du dieses spricht sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-* (Sc 18):⁶⁹³

- | | | |
|---|--|----|
| 1 | während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich <i>Lametta er-</i> | |
| 2 | scheint <i>Lametta</i> mir im <i>Tannich</i> welcher aber mit jg.Fichten | |
| 3 | wie sie eng beisammen standen im dunklen Wald gleichmäßig trocken | |
| 4 | <u>rauscht</u> der Flusz der <i>Frauenmund</i> was 1 Pflanze ist der Schlehe | 1) |

⁶⁹¹ Mayröcker stessa accenna ad «aree estetiche di addensamenti e diluizioni» nelle sue dichiarazioni poetologiche. A tal proposito, si veda il primo capitolo di questa tesi.

⁶⁹² Cfr. nota 309.

⁶⁹³ Sin da subito riporto in grassetto le criptocitazioni di Hölderlin, mentre sottolineo le allusioni. I numeri posti al lato destro della poesia indicano la provenienza dei riferimenti intertestuali di cui rivelo in seguito i dati bibliografici.

5	ähnlich hinwegespült später das Allgemeine Tränenreiche die-	
6	ser Welt wenn aus dem Himmel hellere Welle sich herabgegossen	1)
7	die blüthenlosen Wälder (Schaafe) <i>die Wasserfrau</i> so lag in	2a ²); 1)
8	seinen Armen ich es ist 1 Anschauen gewesen sagt Elke Erb im	
9	Telefon in einem <i>Tannich</i> sah ich dasz <i>Lametta (der jg.Berge</i>	2a ¹), b)
10	Gipfel und duftenden Pflaumen Wälder und Epheu) lustathmend	2); 1)
11	dann im Ozean grauer Wildnis die 1.Blumen (Inseln) :	2a ¹), b), c)
12	die Erstlinge die Primel Himmelschlüssel Krokus und schwankend	2a ¹)
13	aus der Erde als sie mit Mutter (in grauem Gewande) durch diesen	2a ¹), b)
14	Garten in welchem die Kräuter sprossen : nur dieses Bild in	2a ¹), b); 1)
15	P. wie Veilchen Leberblümchen in diesem Garten : seltsam genug	1)
16	nur dieses Bild alles übrige gelöscht in mir nur dieses Bild	
17	Mutter in grauem Gewand und sie, Hand in Hand	
18	(»1 online Wickel Windel 1 Lampenschein in meinem Bett als ich	
19	erwachte, die Pergola mit Waldrebe und Klematis, 1 hingerissener	
20	Donausturm im Luftgefilde, damals Beth Bjorklund sagt, ich	
21	komme wieder (»das Jesulein . .«))	
22	und immergrüner Haine voll als ich wie einst auf diese süsze	2c)
23	Stadt FLORENZ von 1 Hügel aus heruntersah / jedoch und zu	3)
24	den Alternden schon zählt man mich obwohl ich lieber mich ge-	
25	sellen möchte zu den jungen (Ros' ihrer Wangen)	

Scardanelli

12.2.08

Si prendano in particolare i versi 18-20. L'esuberante catena di immagini montate ad arte è tenuta unita da giochi di parole, assonanze e allitterazioni, sinonimia tra termini appartenenti a differenti settori del linguaggio («Klematis» è termine specialistico per «Waldrebe»), accostamenti al limite del *non-sense* che sembrano tradurre un dominio dell'arbitrarietà. Il quadro singolare e apparentemente irrelato è composto in prevalenza da sostantivi che richiamano l'idea di connessione tramite rete o intelaiatura (dal più astratto «online», ai più concreti «Wickel» e «Pergola»), di qualcosa che si può distendere, avvolgere, intrecciare e ripiegare come un filo, una fascia o una pianta rampicante («Wickel Windel», «Waldrebe und Klematis»), di un'elevazione rispetto al terreno («Lampenschein», «Pergola», «Luftgefilde») e infine di qualcosa di illuminante

o minaccioso e allo stesso tempo incantato, estasiato («Lampenschein», «I hingerissener Donausturm»). La presenza dei quattro elementi, terra, aria, acqua, fuoco (anche se quest'ultimo è rappresentato dalla luce della lampada, un prodotto della cultura tecnica), concorre a creare un'armonia tra gli opposti, con la quale è ribadita l'idea poc'anzi illustrata di connessione, già introdotta nel verso 17 da un'immagine tanto emblematica quanto variata in *Scardanelli*, «Hand in Hand».

Da una parte la variazione di immagini, affastellate come in un turbine confuso, provoca un addensamento semantico tanto da concretizzare il concetto astratto di “furore poetico”. I dettagli enumerati possono essere ricondotti al motivo “ispirazione, illuminazione”, esperienza in cui si verifica un'elevazione e si palesano appunto le segrete relazioni tra le cose del mondo. La compressione del senso è però anche di un altro tipo. Non vi è infatti una corrispondenza univoca tra immagine e motivo⁶⁹⁴ e nemmeno un vincolo tra significante e significato. A una singola immagine possono essere ricondotti più motivi e temi; come è visibile in questa poesia, il motivo metatestuale della scrittura può trovare ad esempio un aggancio in quello della natura e della cultura. È l'assemblaggio di soggetti eterogenei tramite il montaggio che conferisce alla parola la capacità di offrirsi a un'interpretazione multipla, perché consente nel processo associativo di raccogliere più significati, a prima vista non necessariamente coerenti.

Dall'altra parte la contestualizzazione straniante di oggetti comuni e banali, come il «gomitolo», la «fascia» e il «letto», postula un trascendere dal peso semantico della parola e dal legame con un referente della realtà esterna alla scrittura. Il segno non è più usato nel rispetto della convenzione linguistica, il senso è sì plurivoco, moltiplicato, ma è anche frammentato e fatto costantemente slittare, il che se per certi versi genera aggregati semantici, per altri provoca processi disgregativi che sfociano in un primato del significante, del potere evocativo della parola percepita nella sua corporeità fonetica e grafica. Si tratta insomma di un testo che non mira alla trasmissione dell'informazione o di un messaggio, alla chiarezza e alla definizione, ma che cerca costantemente nuovi modi di decifrare la realtà e la lingua e che insegue l'alternativa non ancora considerata dalle visioni ordinarie del quotidiano.

È opportuno chiedersi ora in che modo i prelievi intertestuali siano coinvolti nel

⁶⁹⁴ Cfr. anche HELGA KASPER, *op. cit.*, p. 89.

processo di dispersione e concentrazione. Di seguito riporto in ordine di appartenenza solo i passaggi determinanti per l'analisi di *Scardanelli*:⁶⁹⁵

1) *Wenn aus dem Himmel* (FHA IX, 67): «Wenn aus dem Himmel hellere Wonne sich/ Herabgießt, [...]», «Über dem Stege beginnen Schaaf», «in dämmernde Wälder geht», «Wo die verborgenen Veilchen sprossen», «Gewässer aber rieseln herab, und sanft/Ist hörbar dort ein Rauschen den ganzen Tag»;

2) *Der Mensch*, di cui nella poesia di *Scardanelli* è evidente il ricorso a più versioni:

a¹) (Entwurfs-Faszikel 1, FHA IV, 68)

sproßten

Kaum blüthen aus den Wassern, o Erde, dir

Der alten Berge Gipfel und dufteten

Lustathmend, junger Wälder

Voll(l) neugeborner Blütenwälder

[...]

Voll, in der Oceans (stiller Wiege) Wild

[...]

freudig

grünen

seelig

Die ersten (frohen) Inseln und (Helios) sah

Des Soñengottes Auge die Erstlinge

Die Bäum und Blumen, seiner Jugend

Lächelnde Kinder, aus dir geboren.

a²) (Entwurfs-Faszikel 1, FHA IV, 71)

Des Ufers (Wiese) duftender Wiese muß

Ins blüthenlose Wasser hinaus der

[...]

Mensch

b) (Druckvorlage für Schiller, FHA IV, 87)

Kaum sproßten aus den Wassern, o Erde, dir

Der junge Berge Gipfel und dufteten

neugeborener Oelbaumwälder

Lustathmend, (frischer) (Wälder)

Voll(,) in des Oceans grauer Wildniß

holden

Die ersten Blumen(i)Inseln(,) – und freudig sah

c) (Druckvorlage für Schiller, FHA IV, 91)

Lustathmend, iñergrüner Haine,

Voll, in des Oceans grauer Wildniß

⁶⁹⁵ In questa tesi non ho ovviamente la possibilità di dare l'edizione critica, proposta da Sattler, dei testi che riporto, ma li riproduco soltanto nella maniera più fedele possibile in funzione della finalità propostami. Il grassetto nei testi di Hölderlin è di Sattler, mentre è mio il simbolo dei puntini di sospensione tra parentesi quadre per segnalare un taglio nel testo.

3) *Palinodie* (FHA IV, 147-148):

[...] **Sterblichen**
In eurer Jugend über de(n)m Alternden,
 (Und wollt ihr zu den Sterblichen euch
 Ge(s)rne gesellen, so blüht der Jungfrau
[...]
Der jungen Helden manche, (für euch)
 schöner der Glücklichen
Spielt (um) (lieblich) um die Wange (Ros) der Liebenden

Secondo una tecnica già illustrata, Mayröcker smonta, varia, ricompono in un nuovo ordine i versi prelevati e li combina a elementi propri tramite il montaggio. I versi di Hölderlin partecipano alla disgregazione e all'aggregazione del senso. Nei versi 9-12 i fulminanti squarci tratti dagli schizzi per le odi di Hölderlin si intrecciano alle immagini del nuovo testo, addensate tramite accumulazione unitamente all'“Unterfütterung” – di cui darò a breve maggiori informazioni –, con la quale si ha la variazione del motivo della fioritura avanzata di piante e fiori. La proprietà di essere il primo tra tanti ritorna nell'etimologia di «Primel», di cui «Himmelschlüssel» è sinonimo, e nel sostantivo mutuato da Hölderlin «*Erstlinge*», termine che può designare il primogenito così come la prima opera di un artista e le primizie. Secondo il processo di lettura/scrittura di Mayröcker, la concatenazione è avviata dall'associazione nel pre-testo tra primi fiori e isole in mezzo all'“oceano della grigia natura selvaggia”, a loro volta connessi all'emergere dalle acque di vette di giovani monti. La catena di immagini condensa i motivi del rigenerarsi della natura, della condizione di ciò che è nato per primo o si realizza per la prima volta, della selvatichezza e della dispersione “oceanica”, che ritornano più in là nella raccolta in una nuova combinazione «*lustathmend frischen Waldes Ozean und erster Blumen Inseln/Entzückung*» (Sc 34).

Qualora si tenesse conto della seconda accezione di «*Erstlinge*», quella che apre al riferimento metatestuale, questi motivi andrebbero a collegarsi al concetto di entusiasmo e furore poetico, associato, come ho precisato nel terzo capitolo, alla firma di Scardanelli e al nome di Hölderlin nella ricezione del poeta in Mayröcker. Essi assumerebbero pertanto sfumature autoriflessive con determinate conseguenze e implicazioni poetologiche, di cui parlerò nel sesto capitolo. Il riferimento al motivo del

furore sembra confermato dalla presenza del termine «*Lametta*». Certamente un oggetto familiare quale è il filo d'argento usato come decorazione natalizia – non a caso si parla anche di «*Tannich*», termine infrequente per indicare un boschetto di abeti, ovvero gli alberi tipicamente natalizi –, crea non poche perplessità ermeneutiche. Il contesto, tutt'altro che quotidiano e omogeneo, rende vago e astratto questo oggetto comune. Se nella lettura non si seguono però criteri di chiarezza e coerenza comunicativa, si può tentare un'ipotesi interpretativa che rende plausibile definire l'immagine concreta «*Lametta*» come una variazione del motivo dell'ispirazione. Il riferimento alla luce, che è evocato nel luccichio dei fili colorati e torna poi nel lume della lampada («*Lampenschein*»), costituisce infatti un *leitmotiv* della raccolta che, come si è visto finora, gioca con la corrispondenza tra illuminazione e stimolo creativo.

Similmente i versi prelevati da *Wenn aus dem Himmel* sono modificati in modo da renderli parte della stessa compagine di pensiero. Ho infatti accennato nel terzo capitolo a qualcosa che a questo punto dell'analisi torna utile e che riprenderò nell'ultima sezione di questa tesi, ovvero all'associazione dell'onda alla creazione poetica. Non a caso qui l'onda proviene dal cielo, lo spazio che, come la parete e il libro, è adibito in *gegen die Decke des Zeltes düstend* alla materializzazione della «scrittura luccicante» tanto attesa dal soggetto, dunque alla discesa dell'ispirazione. Il legame tra Hölderlin prima e dopo il trasferimento nella torre, rappresentato specialmente dalla figura di Scardanelli, nominata nella copia della firma, è pertanto confermato nel motivo della poesia ispirata. Alla luce di quanto osservato, «*Erstlinge*» rappresenta dunque l'ispirazione come un momento sempre nuovo, eccezionale ma ripetibile come la germogliazione della natura.

Nella concezione di Mayröcker l'ispirazione diventa soprattutto una scrittura leggibile che, riconosciuta grazie all'osservazione del cielo, rischiarà il pensiero. All'azione del guardare rimanda il frammento «es ist 1 Anschauen gewesen» nell'ottavo verso, mentre l'idea del rischiaramento è esplicitata dalla selezione di aggettivi attribuiti alla scrittura in *gegen die Decke des Zeltes düstend*, «*leuchtend*», e all'onda in *während du dieses spricht sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-*, «*hellere*». Aprendo una breve parentesi, anche in *Was ist der Menschen Leben...* (StA II, 1, 209), uno dei frammenti innici di Hölderlin risalenti al periodo compreso tra il 1803 e il 1806 nei quali torna con insistenza il riferimento alla scrittura e alla lingua, la rivelazione divina

diventa riconoscibile, per chi scruta il cielo, nei segni grafici della scrittura. Interessante è notare che in Hölderlin all'interpretazione del cielo quale luogo di manifestazione del divino corrisponde un duplice procedimento formale che lavora – anch'esso, ma in maniera diversa rispetto a *Scardanelli* – con le categorie del concreto e dell'astratto e che si accompagna allo sgretolamento sintattico per salvaguardare la lingua dallo svuotamento della sua componente più sensibile. Una tendenza all'astrazione provocata da un approccio eccessivamente logico-razionale che Hölderlin, considerate le contromisure adottate, parrebbe percepire come potenziale minaccia per la propria scrittura.⁶⁹⁶ Invece di escludere la componente riflessiva, la nuova lingua dei frammenti propone però una sintesi tra plasticità e idea, lasciando scontrare la forza dell'immagine concreta e autonoma con la riflessione, il principio associativo determinante nella disgregazione logico-semantiche e la tendenza verso strutture linguistiche esplicitanti lo sviluppo del pensiero che conferisce all'immagine concreta funzione metaforica.⁶⁹⁷

In *Scardanelli* non vi è, almeno tra gli aspetti più ricorrenti, l'esposizione poetica dei nessi ragionativi che attribuiscono un certo valore metaforico a una determinata proprietà di un oggetto. La riflessione è affidata al lettore, posto di fronte alla presentazione straniante di oggetti familiari. Ciononostante, l'esperienza dissociativa nel solco delle associazioni riconosciuta nella fase compositiva tarda di Hölderlin sembra anticipare l'esperimento formale di *Scardanelli*.

La strategia che nella raccolta interessa astratto e concreto rientra nella già menzionata procedura dell'«Unterfütterung», parafrasata dalla critica come «leitmotivisches Arbeiten»,⁶⁹⁸ «lavoro svolto con *leitmotiv*», o «Technik der Metaphernbildung»,⁶⁹⁹ «tecnica della costituzione di metafore». Il termine, mutuato da Mayröcker dal settore sartoriale, nella forma verbale “unterfüttern” significa «mettere una fodera interna a qualcosa».⁷⁰⁰ Questo diventa un concetto chiave nella concezione di Mayröcker ed è impiegato per indicare una pluralità di strati costruita a livello semantico, in funzione della quale vari elementi e piani testuali si disfano e si

⁶⁹⁶ Cfr. RENATE BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, *art. cit.*

⁶⁹⁷ A tal proposito, Böschenstein-Schäfer riporta l'esempio di *Was ist der Menschen Leben*, in cui all'immagine concreta del cielo che mostra la ricchezza di Dio segue una riflessione che spiega in cosa tale ricchezza consiste (cfr. *ivi*, p. 272).

⁶⁹⁸ Definizione di Mayröcker in HELMUT SCHNEIDER, “...*das Geheimnis muß bleiben*”. *Ein Interview mit Friederike Mayröcker*, in «Falter», 27.11.1980, citato in SUSANNE LEDANFF, *art. cit.*, pp. 141-173: 143.

⁶⁹⁹ DANIELA RIESS-BEGER, *Lebensstudien*, cit., p. 149. Cfr. anche INGE ARTEEL, “*Faltsache*”, cit., p. 59.

⁷⁰⁰ Cfr. *Dizionario Sansoni tedesco - italiano, italiano - tedesco*, a cura di Vladimiro Macchi, Centro Lessicografico Sansoni, Edigeo, Firenze, 2006, s.v. “unterfüttern”.

sostituiscono a vicenda, ma al contempo mantengono una presenza continua nel richiamarsi vicendevolmente. Gli elementi risultanti dall'associazione e dalla scomposizione acquistano una propria consistenza ed emergono come "isole" ricorrenti nel corso del testo. Un procedimento dunque che ricorda il duplice movimento, costruttivo e distruttivo, dell'onda, ossia la sua esistenza precaria e durevole a un tempo.

Il concetto di ispirazione legata al rigenerarsi della natura come esperienza sempre nuova e sempre realizzabile anche in contesti avversi torna nella raccolta in un'altra citazione di *Wenn aus dem Himmel*, di cui la prima occorrenza è rappresentata da «mitten im Winter Blättchen sprieszend (»wo/die verborgenen Veilchen sprossen«)» in *und saszen auf der Bank inmitten Tannen und Gebüschchen küszten* (Sc 13). Le innumerevoli variazioni del motivo costituiscono un caso esemplare di *leitmotiv* e "Unterfütterung" in *Scardanelli*. Specialmente le violette e l'atto del germogliare sono un filo rosso per l'intera raccolta. Cito brevemente soltanto alcuni esempi: «wo junge Blättchen wo die verborgene Veilchen schwärmten», «I Buschen Seelen-/angst vielleicht umnachtet, windverweht, so die verborgenen Veilchen sprieszen» (Sc 15), «die MADONNA gesehen wo die verborgenen Veilchen sprossen» (Sc 16), nella stessa *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-* «in welchem die Kräuter sprossen: nur dieses Bild in/P. wie Veilchen Leberblümchen in diesem Garten», e ancora «während drauszen der Frühling/mit seinen mächtig sprieszenden Kelchen» (Sc 20). Persino la struttura della frase torna come un eco nell'intera raccolta, creando dei continui rimandi intra- e intertestuali. L'intertestualità si rivela qui in tutta la sua chiarezza come meccanismo generatore del testo. Si veda ad esempio «wo die Felder Wiesen/sich breiteten» (Sc 16), «wo der Zeisig mit pausengesättigtem Glanz seiner Musik» (Sc 32), «wo die schweifenden Wolken» (Sc 38), «wo die Rosen, blühn (Höld)» in *An.* (Sc 22), citazione questa di *Wohl geh' ich täglich andere Pfade* (FHA IV, 158). Qualcosa di simile accade proprio con una struttura di questa ode, anche se il fenomeno si limita ad *An.*: «wohl geh' ich täglich zum/Felsen», «wohl geh ich oftmals in deinem Schatten».

Tornando a *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-*, secondo la nota poetica della memoria, nel breve passaggio, compreso tra i versi 9-12, citato in relazione a Hölderlin convergono però parole e suggestioni provenienti anche da un altro stimato modello, Pindaro. Una sequenza della settima olimpica descrive infatti

l'affiorare dell'isola florida di Rodi dalle acque salate, sterili e desolate, e dunque la comparsa della possibilità di vita per l'uomo in un luogo poco accogliente. Il pensiero e l'immagine sono ripresi da Hölderlin con alcune variazioni.⁷⁰¹ Altrettanto dicasi per il testo di *Scardanelli*. La poesia ripropone le medesime idee, ma trova nelle parentesi un'alternativa all'enjambement, impiegato da entrambi i predecessori per mettere in risalto la parola "isola" o "isole".

Le "isole" nella poesia di Mayröcker sono separate dal resto, diventando delle vere e proprie zone insulari non solo a livello grafico, ma anche a livello semantico. Questa immagine va a porsi come metafora poetologica, che illustra la modalità di trattare la materia verbale. Ad essere messa in vista è infatti la mancanza di continuità logica, qualità che rivela *in toto* l'essenza estetica della poesia, molecolare, insulare, frammentaria, antilineare, apparentemente disordinata e immediata, di certo aperta all'eterogeneo, ma al contempo esploratrice di connessioni segrete. La stessa qualità insomma che la critica attribuisce alla lirica tarda di Hölderlin. Come questa, anche *Scardanelli* pullula di similitudini (ad esempio in Sc 16, Sc 18, Sc 19, Sc 22, Sc 23, Sc 27-28, Sc 35, Sc 48), ma nella raccolta il loro gioco di relazioni nascoste, già di per sé oscuro, è complicato ulteriormente dal montaggio di frammenti che portano a connessioni incongrue, un processo che colpisce anche le citazioni di Hölderlin, come si è visto nel titolo di *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld*.

Ancora in linea con il progetto del ricordo del passato tramite variazione, *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-* inoltre moltiplica le immagini mutate – tra le tante lo spettacolo della germogliatura primaverile, poi rievocato nel poetico «immergrüner Haine,/Voll», che corrisponde alla prosperità delle isole in Hölderlin –, e le intreccia ai motivi dell'ispirazione, del giardino, del ricordo di una persona e di un luogo ormai lontani, della gioventù e della vecchiaia.

Dall'analisi semantica di *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-* sono emersi motivi che rinviano sia al carattere innico sia a quello elegiaco. Anche altrove il procedimento poetico associativo e dissociativo fondato sulla coppia concreto- astratto si fa portatore della carica entusiastica e della carica malinconica. Si tratta di una catena di immagini, già commentata nel terzo capitolo, suffragata dalla citazione proveniente dalla tradizione, «jedes Eckchen der/Erde jede Hecke Halde Blume des

⁷⁰¹ Cfr. il paragrafo *Die Ode "Der Mensch" (1798)* in ALBERT SEIFERT, *Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption*, München, Fink, 1982, pp. 51-62.

Dichters : warme/Asche/1 Teelbeutelchen ist INRI 1 kl.Vogelschädel auf unserem Bett» (Sc 19).

In questa breve rassegna non può mancare la disposizione speculare delle antitesi, ovvero il chiasmo, sul cui effetto specifico ho già dato conto durante l'analisi di *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld*. Qui cito brevemente altri esempi, per ultimi quelli intertestuali, a riprova del fatto che il chiasmo è un procedimento usato da Mayröcker, come da Hölderlin,⁷⁰² per l'articolazione del proprio pensiero. Si va dalle costruzioni più semplici, «es sei als sei es» (Sc 31), «wo die Zypressen, nämlich geträumt geträumte Zypres-/sen» (Sc 44), alle più elaborate, in cui è visibile l'interazione formale degli opposti tratti dalla già citata *Palinodie* di Hölderlin, «zu/den Alternden schon zählt man mich obwohl ich lieber mich ge-/sellen möchte zu den jungen» in *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-*. In un altro caso *Scardanelli* (Sc 34) sfrutta, per la composizione di un chiasmo, immagini emblematiche per la lirica tarda di Hölderlin, il cui prototipo, si è visto, è rappresentato da *Wie wenn am Feiertage...:*

[...] in des Gewölks Locke nämlich diese Gewitter /
Götter im Leibe (auch) in dem getrübtten Himmel [...]

Lo scopo è aumentare la ricchezza di motivi riconducibili all'ispirazione (aspetto sul quale tornerò nel sesto capitolo) e rendere meno trasparenti i legami tra immagini.

Tra i procedimenti di concentrazione e dispersione vanno considerate infine le ripetizioni di suono e parola, agglomerati che giocano un ruolo fondamentale nello sgretolamento della sostanza semantica. In *während du dieses spricht sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-* prevalgono allitterazioni in t-, l-, f-, h-, w-, b-, g-, assonanze in a- e in e- (v. 8), integrate ad esempio da giochi di parole, «*Frauenmund*», «*Wasserfrau*», anafore, «im *Tannich*», «im *Telefon*», «im *Ozean*», «im *Luftgefilde*», e un'anafora in combinazione con l'epanadiplosi, «nur dieses Bild», variazioni, «durch diesen/*Garten*», «in diesem *Garten*»; «mit Mutter (in grauem *Gewand*)», «Mutter in grauem *Gewand*».

Ponendo l'accento sull'aspetto visivo e musicale, le iterazioni rendono percepibili le parole quali entità corporee e non più come segni dotati di senso compiuto. Se da un

⁷⁰² Cfr. LUIGI REITANI, *La figura del chiasmo nelle lettere di Hölderlin*, in «*Studia theodisca – Hölderliniana*», II, 2016, pp. 43-52.

lato l'esplosione di suoni lega più termini – compresi quelli presi in prestito da Hölderlin –, conferendogli rilievo icastico, dall'altro lato l'addensamento sonoro corrisponde a una diluizione semantica. Se è pur vero che da una parte la parola diventa plurivoca e ambigua, perché è portata nell'incontro con altri termini a interagire con significati differenti e quindi ad arricchirsi di nuove sfumature di significato dai confini mai definiti, dall'altra parte essa è alleggerita dal peso semantico, poiché è l'elemento formale ad essere messo in risalto. La sua collocazione in un insieme eterogeneo, legittimato in primo luogo dal criterio fonico-grafico, appare frutto di una scelta sconnessa.

L'intricata rete di ripetizioni di suoni e parole enfatizza le emozioni ed espande le impressioni sensoriali. La "misurata dismisura" si traduce anche in una strutturazione non lineare del testo. Le varie forme di ripetizione da un lato svolgono funzione mnemonica e favoriscono sul piano ritmico uno spostamento in avanti, aprendo a un numero potenzialmente infinito di variazioni. Come stabilito anche a proposito dell'intertestualità, proprio nella ripetizione si rende visibile la variazione, il nuovo nel vecchio, il presente nel passato. Dall'altro lato la presentazione di elementi già incontrati in precedenza produce un percorso a ritroso, uno strascico di suoni e concetti.⁷⁰³ I due movimenti uniti quindi provocano un andamento acronologico e apparentemente farraginoso. Qualcosa di simile accade in una parte di una poesia memore di alcuni versi di Hölderlin (già menzionati nel presente paragrafo), in cui sembrano vibrare note innico-elegiache attraverso i segni della vitalità e della morte, dell'angoscia, della vecchiaia (Sc 15):

[...] wo junge Blättchen *wo verborgene Veilchen schwärmten*
DÜRRLINGE sagt er in einer *Kappe* eingesammelt (im Buckelkorb
die greise Mutter auf den Berg getragen, damals). Die Blättchen
in dem Glas geknickt von einem Winterstrauch, *1 Buschen Seelen-*
angst vielleicht umnachtet, windverweht *so die verborgenen*
Veilchen sprieszen, [...]

⁷⁰³ Questo procedimento è presente anche nei testi in prosa di Mayröcker, per i quali rimando a EDITH ANNA KUNZ, *op. cit.*, p. 45.

Per quanto riguarda il tema di questo paragrafo, dagli esempi illustrati si può trarre la conclusione che tono innico ed elegiaco sono espressi mediante i medesimi mezzi formali derivati dal ragionamento poetico antilineare.

2. 2 Preferenze lessicali

In linea di massima le poesie di *Scardanelli* sono costituite principalmente da sostantivi, tra cui compaiono anche alcuni verbi sostantivati (oltre ai già menzionati in *erschrecke zuweilen dazs der zu dem ich*, si vedano ad esempio «es ist 1 Anschauen» in *während du dieses spricht sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-*, «*das Nerven und Tanzen*» in *an EJ*). Insieme ai sostantivi, gli aggettivi che esprimono stabilità di una condizione, come colori, rafforzano la componente statica, mentre i verbi la dinamica, almeno quando non indicano uno stato. Questi ultimi sono in netta minoranza rispetto ai verbi che esprimono un'azione o un processo. Si ottiene dunque un'oscillazione tra staticità e dinamicità. Il sostanzioso ricorso al participio può far propendere per l'una o l'altra tendenza. Il participio al passato segnala un'azione già terminata, mentre al presente, specialmente con funzione attributiva, mantiene l'effetto di movimento durevole.

In questo ultimo caso compaiono alcune volte attribuzioni bizzarre. L'illogicità non proviene solo da insolite combinazioni del nuovo testo, «klirrende Sonne» (Sc 14), «die frierenden/Toten» (Sc 35), ma sono ricavate anche dalla rielaborazione dei versi di Hölderlin, ad esempio «die blühend holden Gestirne» (Sc 39), dell'ode *Mein Eigentum*.⁷⁰⁴ L'accostamento vibrante e “assurdo” di elementi eterogenei è ottenuta poi mediante l'onnipresente congiunzione “und”, parola più volte apparsa negli esempi menzionati, che crea connessione e isolamento a un tempo e che si ripresenta anche nelle citazioni di Hölderlin.

Ugualmente per licenza poetica, manca in pochissimi casi la flessione dell'aggettivo, ad esempio in «mit rot Zacken (Füßen)» (Sc 44). Notevole è anche l'assenza

⁷⁰⁴ Cfr. *Mein Eigentum* (FHA V, 617):

Die **mir geblieben sind, die**
 freundlich
 blühend
Holden Gestirne zu oft mich dessen.

dell'articolo al singolare là dove ci si attenderebbe di norma la sua presenza; una simile riduzione linguistica, che pone la parola in evidenza e conferisce al testo un aspetto frammentario, segnala uno stile telegrafico, ad esempio nel caso di «in Bettische» (Sc 14) o «sehe ich *Lametta*» in *während du dieses spricht sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-*. La medesima poesia offre l'occasione di verificare che un simile procedimento investe persino i riferimenti a Hölderlin. L'incongruenza nella variazione «der jg. Berge/Gipfel und duftenden Pflaumen Wälder» potrebbe essere un risultato della lettura di versioni frammentarie di *Der Mensch*, in cui compaiono sia il verbo «dufteten», riferito però nel manoscritto per Schiller alle isole (FHA IV, 91), sia l'aggettivo «duftender», declinato in un altro abbozzo al genitivo singolare per il sostantivo femminile «Wiese».

Altro espediente impiegato per trasgredire alla grammatica consueta, non molto frequente in *Scardanelli* ma ugualmente degno di nota, è dato dalla transitivizzazione di verbi intransitivi, per cui un verbo come “wegbleiben” diventa con effetto straniante «*wegblieb MICH*» (Sc 36).

Dagli esempi riportati finora nella tesi risulta evidente che nella raccolta sono diversi i campi semantici chiamati in causa per la configurazione del testo. Sono sostanziosi i rimandi alla scrittura e alla lettura, alla sfera della natura, riguardanti in particolare uccelli, fiori e alberi, acqua e aria, fuoco e calore (riferimento dunque affine ai frammenti innici di Hölderlin), agli opposti morte-vita, luce-oscurità. Ugualmente importante è il riferimento al corpo e alla percezione sensoriale, specialmente a vista e udito, alla sfera interiore, come al ricordo, alla fantasia, al sogno, e ancora al mondo socio-culturale e all'ambito religioso.

Come risulta forse ovvio notare, è però il rinvio più o meno esplicito alle emozioni a primeggiare. Qui cito solo alcuni esempi. Tra le denominazioni lessicali vi sono sostantivi, come «und immer noch voll Sehnsucht», «kein Quentchen Stolz in mir», «die Trauer» (Sc 20-21), «während die vielen Jahre der Liebe noch vor mir Jahre der Trauer der Tränen der Sehnsucht» (Sc 22), «den Schmerz die Panik die/Einsamkeit» (Sc 25), «die Verzweiflung», «der Schrecken» (Sc 31), «damals das Herz er-/füllt von ewiger Freude», «Einge-/bettet war ich in immerwährende Freude» (Sc 35), «Seligkeit und Angst» (Sc 36), «meine Verlorenheit» (Sc 37), «ich bettelte um Einsamkeit Geborgenheit» (Sc 48); aggettivi, ad esempio «ich war glücklich» (Sc 10), «dieser rauhe

und zärtliche Held» (Sc 25), «trotziger Sonne Strophe» (Sc 29), «Verzaubert ist mir die Welt» (Sc 31), «also bin ich 1 schweigsamer dennoch seliger Köter folg-/sam und ängstlich» (Sc 36), «wo wir allesamt einsamen Menschen» (Sc 44), «glückliche Feldhasen» (Sc 46), «Ich bin so traurig jetzt» (Sc 51); verbi, «erschrecke zuweilen» (Sc 9), «was mich verwirrte» (Sc 28), «was mich berauscht» (Sc 32), «Durch die/Ostfenster wüetet das grelle Mailicht» (Sc 36), «die Strahlen weinen», «der Himmel heult». A tal proposito, importante è proprio il riferimento al pianto, che nella concezione dell'autrice indica sia uno stato di gioia sia uno stato di afflizione, «am Morgen jeden Morgen an welchem/ich vor Seligkeit und Angst die Tränen vergiesze» (Sc 36).

Anche le interiezioni si fanno portatrici di un “contenuto” emozionale, ad esempio del ricordo malinconico in «ach weiszt du noch die Erdbeeren» (Sc 16) o della «Sehnsucht» verso qualcosa di lontano in «ach Venedig so unerreichbar» (Sc 32), dell'estasi in «oh solch Verzückungen», dell'atteggiamento malinconico di chi con terrore e sgomento pensa alla morte nell'accorata invocazione «oh sei bei mir/in meiner letzten Stunde» (Sc 49), e ancora della gioia in «oh wie schön wir es haben» (Sc 52).⁷⁰⁵ Vi sono poi elementi lessicali che esprimono opposizione, come gli avverbi «doch» (Sc 27) e «jedoch» (Sc 18), la congiunzione «aber» (Sc 22), o ancora i diminutivi che indicano una vicinanza dell'Io all'oggetto, una forma di tenerezza «Fetzchen» (Sc 30), «Ästchen (Kätzchen) des Waldes» (Sc 31), uno stato di fragilità o delicatezza, «diese Gräslein» (Sc 30), una ridicolizzazione o uno sminuimento, come accade non a caso con «Tödlein» (Sc 24).

Questo breve elenco è importante per comprendere il funzionamento in *Scardanelli* della poetica della memoria orientata all'espressione del tono innico-elegiaco. Specialmente gli esempi dati dai sostantivi rivelano un procedimento per opposizioni ravvicinate e in sé armonizzate, mentre soprattutto i verbi e gli aggettivi qui riportati si riferiscono anche ad animali ed essere inanimati, qualcosa che indica una partecipazione di ogni creatura alla costituzione del cosmo emozionale della raccolta.

Naturalmente anche i richiami intertestuali sostengono la creazione di stati emotivi nel testo. Si va ad esempio dai più brevi «voll Trotz und Angst» (Sc 30) e «sehnsüchtige Bäche» (Sc 53), presi rispettivamente da una versione di *Der Mensch* (FHA IV, 71) e

⁷⁰⁵ Si vedano per entrambe le tendenze altre poesie nella raccolta, di cui indico solo le pagine: Sc 15, Sc 17, Sc 19, Sc 44, Sc 27 e Sc 47.

con una modifica morfologica da *Patmos* (FHA VIII, 671), ai più estesi «*indem die Töne schüchtern die Nachtigall Hölderlin*» (Sc 24), citazione diretta e variata di «*indeß die Töne schüchtern die Nachtigall/Im schwanker Weide sang*» tratta da *Gesang des Deutschen* (FHA V, 629).

Sempre dagli abbozzi di questa ode (FHA V, 627) è ricavato il titolo scelto per un'altra poesia della raccolta »*oft ich weinend und blöde*« (*Hölderlin*) (Sc 38). Mentre però nel pre-testo, in linea con la connotazione dell'epoca, l'aggettivo «blöde» significa “timido”,⁷⁰⁶ un'accezione non estranea in *Scardanelli* – visto l'esempio precedente –, nel nuovo testo la parola è suscettibile anche del significato acquisito successivamente. Oggi è infatti diffuso un uso dispregiativo e colloquiale del termine, che in italiano corrisponde a “stupido, idiota”. Nella raccolta, si vedrà, tale caratteristica serve alla simulazione dello sminuimento del soggetto, un fenomeno emerso più volte in questo lavoro. Ancora più significativi sono «*und scheu der Vogel der Nacht trauert*» in *der lächelnde weisse Schwan auf dem weissen Badetuch* =/*Scardanelli Version* (Sc 25), sequenza in cui si afferma il tono elegiaco tramite un linguaggio energico, e il collage di citazioni (Sc 38) tratte rispettivamente da *Gesang des Deutschen* (FHA V, 629) e *Mein Eigentum* (FHA V, 618):

(»oft stand ich überschauend das holde Grün in den Lüften auf
hellem Gebirg und dich sah ich bei schwanker Weide / einst war
ichs, doch wie Rosen, vergänglich, das fromme Leben«, Hölderlin)

La parte precedente alla barra obliqua addensa immagini di grande ricchezza espressiva provenienti da sfere differenti (terra e aria) e si abbandona all'impulso innico, che nel pre-testo corrisponde alla lode delle bellezze paesaggistiche della patria. La seconda parte invece scende a toni più bassi; la causa è la dolorosa consapevolezza della distanza tra passato e presente e della transitorietà della vita. Non mancano tuttavia contaminazioni, come suggerisce anche la sbarra obliqua. Considerato il contesto della poesia in *Scardanelli*, nella prima parte della citazione infatti non si può escludere la presenza del dolce dolore della “Wehmut” nello sguardo retrospettivo.

Un altro valido esempio è dato in *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld*

⁷⁰⁶ Si vedano la traduzione di Luigi Reitani (TII 714) e il commento di *Blödigkeit* (TII 1481).

da due criptocitazioni di *Der blinde Sänger* del 1800,⁷⁰⁷ versione precedente dell'ode *Chiron*:

[...] **und grüszet deine Erblühten wie mein Auge die BLUM**, nach-
ziehen des Fuszes, wache mit Gärten und Violen, in ihrem Armen als sie
von Kreta kam : Sträusze von Bougainvilles und ich sie *auf die Brief-*
waage dasz sie herniederkringelten rosa Blüten / rauschend der Flusz in
ihren Armen : DAS MEER nämlich vom Meer besprengt : gesegnet,

und sah

meine Thäler und grünte mein Garten als noch das Auge blühte mir in
der Kindheit

Entrambi i prelievi intertestuali, da me messi in risalto mediante il grassetto nel passaggio citato, sono modificati e inseriti nel solito contesto ambivalente, straniante e pluristratificato. Il termine generale comune è ancora una volta la fioritura, a cui fa da controcanto l'allusione allo disfacimento («herniederkringelten rosa Blüten»). È difficile capire a chi si rivolga l'esaltazione della prima citazione («deine»), che mostra una tendenza poetico-arcaizzante abbastanza diffusa in *Scardanelli*⁷⁰⁸ nella presentazione di una forma obsoleta della terza persona singolare del verbo “grüßen” (forma non presente nel pre-testo).

Resta oscura la stessa identità dei cosiddetti «Erblihten», letteralmente “coloro che sono fioriti, i lussureggianti, i prosperi”. Non è semplice capire chi o cosa rappresentino. Si potrebbero collegare alle valli e al giardino inverdito della citazione successiva di Hölderlin. Nella poesia si fa riferimento anche a persone scomparse, luoghi lontani, a fantasie folli («Narrphantasien»), al ricordo di giorni migliori, a opere di artisti. In

⁷⁰⁷ Cfr. *Der blinde Sänger* (FHA IV, 262). Il grassetto è dell'editore:

Einst lauscht um die Däm̄erung gern und (sah)

meine Thäler, es glänzten

Auf dich am luftgen Hügel und nie umsonst,

(Du grüner) Einst grünte|st| (d(er)u), (mein Garten,) einst

Als noch (mir)

(D[a]) (So) lang mein Auge blühte, die Blumen,

es blühte das Angesicht

Und grüßte [deine] auf,

Es blühten, wie mein Auge, die Blum

Der Geliebten

⁷⁰⁸ Cfr. «und wanket mein Herz» (Sc 24), «weil sie vor dir gegrünet hat» (Sc 49). A tal proposito, si veda anche il già menzionato impiego della “h” in sostantivi, verbi e aggettivi, ad esempio «Thiere», «Thränen» (Sc 17), «blüthenlosen», «lustathmend» (Sc 18), «Blüthen» (Sc 47), «athmet» (Sc 48).

questo senso l'espressione «deine Erblühten» potrebbe avere a che fare con i morti, con gli esiti felici della fantasia, del ricordo o dell'arte. Sicuramente le immagini di rigoglio non appartengono solo alla natura, ma coinvolgono anche l'Io, o almeno la sua parte più essenziale. L'occhio, l'organo prediletto per la ricezione e la trasformazione del mondo in arte, sembra germogliare proprio come un fiore, così almeno viene detto nella seconda citazione. Forse è il fiore a salutare, come l'occhio, le misteriose apparizioni? Con più certezza si può dire invece che il secondo rinvio criptato a Hölderlin esprime solennemente, tramite l'introduzione dell'avverbio "noch", una nota malinconica, elegiaca, un senso di perdita rispetto all'infanzia che riguarda forse la capacità dell'occhio vigoreggiato di vedere in un certo modo, qualcosa che invece nella costruzione ambigua ed ellittica della prima citazione non è esclusa del tutto, anche per via del tempo presente. Un'ambivalenza che ricorda l'altrettanto paradossale *collage* di citazioni del finale di *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich* Lametta *er-*, in cui al parlare entusiastico, seppure declinato al tempo passato, segue la triste percezione di appartenere ai vecchi e non più ai giovani come invece vorrebbe il soggetto.

Tuttavia l'introduzione tra parentesi di un'altro frammento modificato degli abbozzi di *Palinodie*, «(Ros' ihrer Wangen)», in cui emerge la felicità degli amanti, pare capovolgere nuovamente la situazione in speranza, a meno che non si consideri la rosa un simbolo della caducità. Il testo insomma si sottrae di nuovo a un'interpretazione univoca a favore della pluralità. Vince la simultaneità di emozioni, toni, prospettive anche nello sviluppo del dialogo intertestuale.

Il diffuso impiego di diminutivi, una peculiarità della scrittura di Mayröcker, crea un circuito in cui sono coinvolti anche i richiami intertestuali. Oltre alle emblematiche «Veilchen», diminutivo di "Viola", compare «Eckchen» nella già menzionata catena intertestuale di *an EJ*, anticipata tra l'altro in una poesia precedente (Sc 17). Riprendendo fedelmente le forme diminutive dei pre-testi senza sottoporle a critica o metterle in ridicolo, *Scardanelli* mostra di riconoscere l'importanza dell'aspetto emotivo e più delicato nel parlato lirico. A dettare i versi è la memoria di un'intimizzazione del linguaggio e di una dolcezza del sentire e del pronunciare. Come manifestazioni di una lingua individualizzante e che si avvicina al soggetto potrebbero forse essere letti anche l'uso iterato dell'aggettivo possessivo "mein" e la presenza persistente del deittico "dies-", altrettanto rintracciabili nella riproduzione quasi esatta

di versi o frammenti di Hölderlin, «meine Thäler und grünte mein Garten» (Sc 32) e «da auf den Wiesen/auch verweilen diese *Schaafe*» (Sc 13). Allo stesso tempo però la poesia, essendo per Mayröcker trasmutazione estetica e scrittura della memoria, universalizza o espande senza limiti l'individuale di cui si fanno carico le forme individualizzanti.

Vi è inoltre da considerare un altro aspetto fondamentale del lessico di *Scardanelli*. Si tratta della relativizzazione di affermazioni realizzata tramite diversi espedienti: avverbi quali “vielleicht” (Sc 15) e “vermutlich” (Sc 25), il congiuntivo e verbi quali “scheinen” (Sc 22), “vermuten” (Sc 27) e “wähnen” (Sc 29), “glauben” (Sc 13, Sc 40), congiunzioni come “aber” (Sc 43), “oder” (Sc 45). Alla relativizzazione contribuisce anche la combinazione di elementi portatori di un certo valore reale ed elementi inventati o poco verosimili che svelano il carattere artificiale, ossia di finzione, delle immagini presentate, come accade ad esempio con l'abbinamento di un luogo reale come Venezia alla figura dell'angelo, «*alte Engel*». Non per nulla d'altronde il titolo della poesia che si serve di tale espediente annuncia: «*Venedig Phantasie*» (Sc 23).

Ugualmente in *An.* non è fatta professione di veridicità referenziale se si può leggere «versunken in der Anblick der/(*inszenierten*) Stadt Florenz». Il risultato dei bizzarri accostamenti e delle confutazioni o espressioni di dubbio è la messa in discussione di ogni visione dominante, di ogni certezza, persino della determinatezza semantica. Anche la rielaborazione dei versi di Hölderlin concorre a porre a confronto punti di vista differenti, che assemblati si smontano l'un l'altro. Nel verso 23 di *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich* Lametta *er-* la congiunzione «jedocho» introduce un contrasto insolubile tra citazioni variate di odi differenti di Hölderlin, precisamente tra forza vitale del passato di nuovo percepita nel ricordo dall'io («und immergrüner Haine voll als ich wie einst auf diese süsße/Stadt FLORENZ von 1 Hügel aus heruntersah») e constatazione della propria vecchiaia. Un altro esempio è dato da alcuni versi (Sc 33) vicini alla chiusura di *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld:*

[...] mit feuchter Serviette umwickelt dasz der Durst gelöscht
würde der Blume, aber *ergrauten* schon nach 1 paar Tagen, aber 1
liebes Glück 1 Andenken an reichere Tage . . . [...]

In questo caso i versi sono tratti dagli abbozzi del 1799 dell'ode *An Eduard* (FHA IV, 265), in cui è tematizzata l'importanza della memoria.⁷⁰⁹ Nella rielaborazione di Mayröcker si vedono contrapposti e rispettivamente relativizzati tramite la doppia occorrenza di «aber» la speranza della continuazione della vita e la successiva disillusione unitamente alla presa di coscienza della morte, una nuova speranza e la lietezza ritrovata grazie al ricordo intenzionale o alla commemorazione di giorni più felici. La congiunzione avversativa, già presente nel pre-testo, è, come si è visto, elemento ricorrente anche nella lirica di Hölderlin per introdurre rapidi cambi di prospettiva e simulare strutture argomentative non sempre plausibili. Un effetto che si ritrova nei versi citati di Mayröcker e in altri luoghi della raccolta (ad esempio in Sc 16, Sc 24, Sc 35). Si noti tra l'altro che le parole di Hölderlin sono qui impiegate per introdurre il concetto della memoria, del ricercato volgersi all'Altro, inteso anche come un tempo passato, in un movimento retrospettivo, basilare nella poetica di Mayröcker. L'impiego del procedimento di relativizzazione assicura in definitiva la presentazione di più punti di vista. La struttura pluriprospectica conferisce al testo una struttura antilineare e precaria, ossia sempre suscettibile al cambiamento.

Com'è deducibile dalle osservazioni finora esposte, *Scardanelli* lascia convivere registri linguistici differenti, da quello solenne e poetico a quello colloquiale, e raccoglie diversi riferimenti settoriali, architettonici («Patio» in Sc 25), botanici («Kornrade» in Sc 47) e medici («Ovarien» in Sc 20), fisici («Nachbild» in Sc 38, «LUMEX» in Sc 43), geografici («Seenplatte» in Sc 52). Al fine di approfondire gli effetti sul dialogo intertestuale in questione, si prenda ad esempio *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* e la si confronti con l'ode citata di Hölderlin, *Gesang des Deutschen*. Il pre-testo si compone di quindici strofe alcaiche e si caratterizza per uno stile elevato che, grazie a una disposizione insolita della sintassi, l'uso di un lessico ricercato, le apostrofi quale segno del *pathos* sublime e le allusioni al mondo classico (ad esempio all'Accademia di Platone), rende difficoltosa la lettura e

⁷⁰⁹ Cfr. *An Eduard* (FHA IV, 265):

[...] aber ein liebes Glück
Gerettet hab ich, zum (Gedächtniß) Angedenken
Ein einziges, (ist) vom Reichtum
Reicherer Tage.

determina l'appartenenza della poesia alla tradizione di lirica sublime avviata da Klopstock e già allora percepita come oscura e per pochi intenditori.⁷¹⁰

Con il pre-testo la poesia di Mayröcker condivide sicuramente una sintassi complessa. Avendo ormai presenti i tratti tipici dell'espressione innico-entusiastica accettati sin dalla ricezione di Pindaro, la citazione di un tono alto nella poesia di *Scardanelli* si concretizza nello slancio, nella discontinuità, nella presentazione di un "disordine ordinato". Qui tuttavia è più interessante concentrarsi sul lessico. La poesia contiene un vocabolario insolito dato dai termini elevati «bängen» e «Schlummer», dall'arcaismo «Grunde», dall'immagine poetica «Sonnenharfe» e dall'uso di parole provenienti da linguaggi specialistici, come «LUMEN» e «Digitalis». Questi ultimi, insieme alla menzione di oggetti quotidiani («Gebisses») e prestiti dal linguaggio colloquiale (*niedergemäht*), spezzano però il tono alto e sostenuto espresso dai termini precedenti e corroborato dal *pathos* dell'apostrofe alla notte. Lo stesso procedimento si può osservare ad esempio nella contraffattura di Rühmkorf *Variation auf "Gesang des Deutschen" von Friedrich Hölderlin*, nella quale le rotture stilistiche realizzate tramite l'uso del gergo economico assecondano un'invettiva contro un recupero tedesco troppo rapido del potere economico, raggiunto grazie alla partecipazione di imprese implicate nel Nazionalsocialismo.⁷¹¹

Tuttavia, a differenza del componimento di Rühmkorf,⁷¹² la commistione di registri nella poesia di Mayröcker non implica un confronto polemico e violento con il proprio pre-testo né con l'immagine tradizionale della Germania né con la relazione tra questo Paese e i suoi poeti. Più che altro quello di *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* sembra essere un tentativo di far convivere stili e linguaggi contrastanti al proprio interno, seguendo il noto motto dell'unione del disparato. Il fine è duplice: da un lato si tratta di garantire la testimonianza plurivoca e, come nei frammenti innici del predecessore, "democratica" del reale; dall'altro lato si tratta di asseverare la composizione non lineare, decisa a sfruttare ogni sfumatura linguistica per intervenire in maniera energica e straniante sul testo.

⁷¹⁰ Cfr. WERNER KÜSTER, *Das Problem der "Dunkelheit" von Klopstocks Dichtung. Ein Beitrag zur Geschichte des Verstehens von Dichtung im 18. Jahrhundert*, tesi dattiloscritta, Köln, 1955.

⁷¹¹ Cfr. KATRIN KOHL, "Diesmal wollte man [ihn] gern anders". *Peter Rühmkorf und die Gruppe 47*, in *The Group 47 Fifty Years on a Re-appraisal of its Literacy and Political Significance*, a cura di Stuart Parkes, John J. White, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 159-178, in particolare pp. 169-171.

⁷¹² Cfr. *ibidem*.

2. 3 Tendenze nella sintassi

Nel quarto capitolo mi sono soffermata sull'aspetto disomogeneo dei versi di *Scardanelli*. Restano invece ancora inosservati altri fenomeni, altrettanto fondamentali, che riguardano la costruzione della frase. I successivi paragrafi si concentrano pertanto sull'uso dell'inversione, del frammento e di altre tecniche che contribuiscono all'isolamento della parola.

2. 3. 1 Inversioni

In *Scardanelli* la deviazione rispetto alla norma codificata è costitutiva, anche se è proprio l'altrettanto presente regolarità grammaticale a metterla in risalto. Non è difficile comprendere il motivo della presenza di anomalie nella successione di parti della frase. Le inversioni sintattiche, ponendo molto spesso enfasi sull'elemento dislocato, riescono a esprimere una forte tensione emotiva e a colpire facilmente la sensibilità del lettore.⁷¹³ Esse contribuiscono inoltre a conferire un aspetto irregolare al testo, il quale in questo modo si allontana ancora di più dalla lingua comune per esibire nel contesto della simulazione lo statuto di opera disordinata, discontinua, lontana dalle regole.

Per un'esemplificazione si può tornare ad esempio al verso finale di «*Apfelhäutchen*», *Durs Grünbein / illuminiert von den Schaafen*, in cui il verbo della proposizione secondaria introdotta dal pronome relativo “dessen” è anticipato di una posizione rispetto a quella usuale, ossia in chiusura di frase. Lo stesso accade in *während du dieses spricht sagt Elke Erb sehe ich* Lametta *er-* con «*obwohl ich lieber mich ge-/sellen möchte zu den jungen*», che, ormai è noto, è un riferimento intertestuale modificato.⁷¹⁴ Le alterazioni più insolite riguardano la posizione del verbo finito. Si prendano ad esempio l'iperbato nella prima frase e l'anastrofe nella seconda «*und wir ihn/noch 1 letztes mal sahen im bedeckten Himmel von/Venedig, weinte ich sehr*» (Sc

⁷¹³ Cfr. BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di Retorica*, cit., p. 228.

⁷¹⁴ Si vedano ancora ad esempio inversioni che coinvolgono il verbo, «*wo der Blick schweift/zu den dunklen Höhen hinüber den blanken Tälern*» (Sc 17) e «*während ich absuche den Himmel nach der 1./Schwalbe*» (Sc 35), il verbo e il soggetto, «*fällt mir ein DIE DEMUTH*» e «*dasz mir zitterte das Herz*» (Sc 20).

23). Altri iperbati si trovano in «1 Eselsbrücke zu ihrem, der Germanistin aus/Bremen, Name» (Sc 39) e nell'intricata sequenza «Gebete der toten Mutter die im Buckelkorb auf dem Rücken du/einst in die dünnere Luftschicht und welche mit getrübttem Auge/dennoch die Feen Wolken atmete anstaunte ahnte» (Sc 42).

Così come vuole la lezione sullo stile sublime dello Pseudo-Longino, l'iperbato è per Hölderlin strumento essenziale per la riproduzione estetica, dunque artificiale, di uno stato di confusione. Il parlare enfatico e patetico necessita di più di un'inversione di parole, pretende fratture, salti e nessi illogici, opportunamente elaborati per creare un aspetto caotico e allontanarsi da un ordine naturale, dal procedere rettilineo del pensiero.⁷¹⁵ Nella poetica della memoria di *Scardanelli* anche l'iperbato contribuisce non a caso a costituire la rete intertestuale che interessa il poeta e la tradizione del tono solenne. Lo documenta il già menzionato «als noch das Auge blühte mir in/der Kindheit» (Sc 32), di cui l'inversione riesce ad amplificare le risonanze emotive.

Per inquadrare l'interazione formale tra testo e pre-testo è altrettanto importante considerare l'anastrofe, una tipologia di deviazione nell'ordine delle parole molto sfruttata nella raccolta e in grado di innalzare il tono della poesia. In *während du dieses spricht sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-* è rinvenibile la citazione di un'anastrofe costituita dallo spostamento del sostantivo al genitivo, che di norma dovrebbe essere preceduto dal sostantivo a cui si riferisce. Tale anastrofe è già formulata da Hölderlin, ma è sottoposta a maggiore tensione da Mayröcker mediante l'enjambement: «der jg. Berge/Gipfel». Un altro esempio è dato da «und seiner Friedens Jugend» (Sc 30), tratto dagli schizzi di *Der Mensch* (FHA IV, 71).⁷¹⁶

Allo stesso modo è resa molto produttiva l'inversione del pronome di prima persona singolare al dativo, ad esempio ancora in *während du dieses spricht sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-* vi è «er-/scheint Lametta mir», mentre altrove in *Scardanelli* «WIE NAH/DER TOD MIR» e «und dasz ich Jahr für Jahr mir Aufschub erlehe» (Sc 27).⁷¹⁷ Le inversioni colpiscono anche il soggetto, «so lag in/seinen Armen ich» in *während du dieses spricht sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-*, o per citare un altro esempio,

⁷¹⁵ Sull'uso dell'iperbato e sulla ricezione di Longino da parte di Hölderlin si veda MARTIN VÖHLER, *Hölderlins Longin-Rezeption*, in Hjb 28, 1992-1993, pp. 152-173: 163.

⁷¹⁶ Rapidamente riporto ancora alcuni esempi di anastrofe presenti nella raccolta: «Schaafes Locke» (Sc 10), «der Lerche Lied», «der Frühlinge Glanz», «trotziger Sonne Strophe» (Sc 29), «von/den Geist Zweigen» (Sc 32), «in des Gewölks Locke» (Sc 34).

⁷¹⁷ Cfr. altri esempi: «nämlich den Fliederwald mir ins Zimmer gestellt» (Sc 34), «reisz ich die Augen mir schön» (Sc 48), «du hast die Blumenkränzchen mir ins Haar» (Sc 49).

«indessen unbeweint werde ICH sein» (Sc 25). Lo spostamento del pronome di prima persona riflette la posizione mutevole e incerta del soggetto all'interno del testo, di cui ho dato conto nel terzo capitolo.

In altri casi è il soggetto rappresentato da un sostantivo a occupare una posizione anomala, come in «und waren die Kleider nasz von Weinen als ich erwachte» (Sc 34). Anche Hölderlin pratica l'inversione del soggetto con un sostantivo al nominativo in *Der Prinzessin Auguste von Homburg* (FHA V, 711), «Da weilten noch/Am Pfade Blumen», verso ripreso in maniera quasi fedele in *Scardanelli*, «und weilten noch/am Pfade die Blumen» (Sc 24). La costruzione inversa verbo-soggetto si ritrova riproposta un'altra volta nella raccolta, «und grünte mein Garten» (Sc 32), anche questa, si è visto, citazione di Hölderlin. Diversamente da quanto fin qui riscontrato accade in altri due casi, entrambi tratti da *Gesang des Deutschen* (FHA V, 629). Mentre nel già citato «indem die Töne schüchtern die Nachtigall Hölderlin» (Sc 24) il soggetto resta vago a causa dell'ellissi del verbo, «und dich sah ich» (Sc 38) prevede, rispetto all'originario «und sah dich», l'aggiunta del pronome di prima persona, insieme all'anticipazione del pronome all'accusativo. Come anche le altre tipologie di inversioni finora illustrate, anche questa costruzione inversa punta, oltre che a creare l'effetto del caos, ad amplificare l'espressività (soprattutto emotiva) della parola.

2. 3. 2 Frammento

L'articolazione frammentaria, è emerso più volte, è il segno distintivo della letteratura coltivata da Mayröcker. Essa corrisponde a una concezione che considera la processualità, la temporalità, l'incompletezza⁷¹⁸ e l'assenza, il sussulto del travaglio e dell'entusiasmo come tratti fondamentali della percezione del mondo, interno ed esterno, e intende trasformarli in esperienza estetica affascinante e sempre nuova, in coscienza complessa, dissociata e dissociabile dal mondo delle convenzioni, ma plurima, fedele alla testimonianza estetica della realtà.

Nonostante l'unione del disparato insegua la molteplicità dell'esistenza e il particolare e l'universale scorrono insieme, resta la consapevolezza in *Scardanelli*,

⁷¹⁸ Cfr. CORI MACKRODT, *Fragment*, in *Metzler Lexikon Literatur*, cit., pp. 250 sg.

come nelle liriche precedenti dell'autrice, dell'impossibilità di raggiungere la totalità, una verità unica, coerente e definitiva. La verità risiede nel divenire, nei mutamenti e nei contrasti dell'esistenza. Giacché non è più pensabile una visione organica e globale della realtà, le strutture, e talvolta persino le parole, sono disgregate. Lo sanno bene i Preromantici Novalis e Friedrich Schlegel, per i quali il frammento acquista un ruolo centrale a livello estetico e teorico, così come nel Novecento Hugo Friedrich con i suoi noti studi sulla lirica moderna, alla quale egli ascrive appunto la frammentazione dei contenuti unitamente alla precisione formale. Lo sa infine Adorno, per il quale il frammento diventa una categoria essenziale per la difesa dell'arte contro il carattere ideologico e affermativo dell'opera d'arte conclusa.⁷¹⁹

Da questo punto di vista Mayröcker rientra a pieni voti nella modernità. I percorsi lirici del XX secolo, da Celan a Mayröcker appunto, mostrano però che è «dopo Hölderlin» che «la lirica rinuncia alla totalità».⁷²⁰ Per seguire la terza via maestra segnalata nei propri appunti, l'autrice recupera quello che per lei è il modello assoluto dell'espressività frammentaria, ovvero, riprendendo un'allusione di *Scardanelli*, la dizione “robotizzante” di Hölderlin. In particolare per *Scardanelli* l'autrice attinge in larga misura dal materiale lasciato, senza (è bene ribadirlo) un progetto poetologico, incompleto e lacunoso dal suo stimato predecessore. Questa scelta intertestuale è debitrice della ricezione di Hölderlin avviata con la pubblicazione nell'edizione di Hellingrath dei frammenti del lascito, che appaiono, così, come testi dotati di una propria autonomia letteraria e di una precisa coerenza interna. Una ricezione che negli anni Venti sfocia nell'interpretazione proposta da Rudolf Borchardt di *Hälfte des Lebens* quale frammento moderno. Hölderlin diviene, senza alcuna previsione da parte sua, poeta di frammenti lirici.⁷²¹ Si capisce allora il motivo per cui Mayröcker percepisca una così stretta affinità con il poeta. Così come è comprensibile che in particolare *Hälfte des Lebens* giunga, con l'inserimento nell'antologia di «Text+Kritik», a divenire per Mayröcker un testo della contemporaneità. Resta da capire come il

⁷¹⁹ Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Tiefe*, in IDEM, *Gesammelten Schriften*, vol. VII, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p. 283. Sulla storia del frammento in letteratura e in teoria letteraria e specialmente sul rapporto del frammento di Hölderlin con la lirica moderna si veda in particolare LUIGI REITANI, *Matematica e frammento*, cit. Dato lo specifico oggetto di studio, in questa sede non vi è lo spazio per indagare le relazioni della scrittura di Mayröcker con le diverse apparizioni di lirica del frammento e le varie postulazioni teoriche che si sono dedicate al fenomeno in questione.

⁷²⁰ Ivi, p. 28.

⁷²¹ Sulla lettura di Rudolf Borchardt di *Hälfte des Lebens* come frammento di ode si veda ivi, pp. 29 sg.

dialogo intertestuale in *Scardanelli* si sviluppi concretamente sotto il profilo della frammentarietà.

Le strategie adottate nella raccolta per riprodurre la forma del frammento sono diverse. Innanzitutto è da segnalare un massiccio uso dell'ellissi. Qui basti nominare l'esemplare caso dato da *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende*, «in ihrem Garten/in welchem das hohe Gras wie niedergemäht», in cui manca il verbo finito. Un simile fenomeno però non solo rimanda a una ricercata struttura frammentaria, ben rappresentata nell'intera poesia, ma in particolare dall'inserimento dell'abbreviazione «usw.» per indicare l'interruzione di un elenco o di un racconto e la sostituzione delle parole che dovrebbero invece seguire. L'omissione nei primi versi infatti conferisce anche rapidità a una proposizione piuttosto lunga e incrementa la forza espressiva dell'immagine presentata, posta ulteriormente in rilievo tramite il corsivo. Nella poesia si trova altresì un'ellissi totale del tema principale, ossia della poesia, mai esplicitamente nominata, eppure presente nel sostrato semantico, tanto che «[i]l sottinteso agisce così fortemente da diventare elemento di coesione e di coerenza, per il testo». ⁷²² L'ellissi è perseguita anche nel dialogo intertestuale stabilito con Hölderlin. Esempi di “manomissione” ellittica sui versi del poeta si sono già avuti con «*indem die Töne schüchtern die Nachtigall Hölderlin*» (Sc 24) e «*einst war ichs, doch wie Rosen, vergänglich, das fromme Leben*“, Hölderlin» (Sc 38).

Il singolo testo diventa una raccolta di frammenti anche per opera del montaggio, non solo da un punto di vista formale, ma anche a livello semantico. Tale tecnica concorre infatti a creare piccole “isole” di parole, giacché acuisce l'effetto straniante della metafora: il significato già poco consueto, evocato tramite la metafora, diviene nell'accostamento inusuale e frastornante ancora meno comprensibile, ordinario, fissato e puntuale. ⁷²³ Sull'effetto dell'assemblaggio di materiali altrui e propri sui richiami intertestuali mi soffermerò nel prossimo paragrafo. In questa sezione è interessante invece notare che la tecnica affine al montaggio, il *collage*, ha un ruolo decisivo nella frantumazione dei rimandi. I numerosi esempi di intertestualità finora riportati dovrebbero essere sufficienti per mostrare che le citazioni stesse sono frammenti ravvicinati, talvolta sono frammenti di frammenti affastellati, come appare chiaro anche

⁷²² BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di Retorica*, cit., p. 224.

⁷²³ Cfr. PETER WEIBEL, *Zu einer Katastrophentheorie der Literatur. Von der Metapher zur Montage*, in «Protokolle», 2, 1980, pp. 23-44: 34 sg.

dal trattamento riservato ai riferimenti a Hölderlin presentati dal nono al dodicesimo verso di *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-*.

La pratica consapevole della cesura tocca non solo segmenti più o meno estesi, ma anche la parola stessa. A tal proposito, compare il taglio di parole a fine verso che tuttavia mantiene unite le parti divise, dotate ancora di senso compiuto, mediante il trattino dell'a capo, come accade con «Haus-/wänden» in *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende*, ma anche in precedenza nella raccolta ad esempio con la prima occorrenza «Brennessel-/wald» (Sc 14), «Seelen-/angst» (Sc 15), «Gasthaus-/tisch» in *an EJ*, «Vogel-/schwinge» (Sc 25), «Brief-/waage» in *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld*, «Umspring-/bild» (Sc 41). Lo stesso si verifica con un riferimento esplicito a Hölderlin, «Gängel-/banden» in *an EJ*. Nella raccolta è realizzata altresì una spezzatura sillabica (ad esempio Sc 15, Sc 27-28, Sc 39-40, Sc 46), che coinvolge persino i diminutivi. La frantumazione di questi ultimi da un lato sembra quasi voler conferire autonomia ai suffissi tanto amati dall'autrice e dall'altro lato separa brutalmente i toni più delicati e dolci della parola dal nucleo portatore di significato, «Schneeglöck-/chen» (Sc 20) «Bett-/chen» (27), «Wässer-/chen» (Sc 39). Il linguaggio "robotizzante" non risparmia nemmeno il nome che presta il titolo alla raccolta, «Scarda-nelli» (Sc 29) e si spinge persino a spezzare le parole all'interno del verso. A farne le spese sono alcuni dei composti presenti nella raccolta, come «auf der dunklen Himmels Weide» (Sc 12), «Aussichts Rondeau» (Sc 17), a cui corrisponde a livello intertestuale «*die Lebens Wooge Höld.*» (Sc 24), ricavato probabilmente da «Lebenswoogen» di un abbozzo di *Blödigkeit* intitolato *Muth des Dichters* (FHA IV, 152).

Che si tratti di ellissi, montaggio, un semplice trattino prima di andare a capo, oppure una -s- aganciata quale relitto di una precedente unione alla prima parte di un composto smembrato, in ognuna di queste soluzioni è evidente l'azione reciproca tra separazione e connessione. Anticipo infine l'esistenza di un'altra strategia utile alla frantumazione linguistica, alla quale è dedicato l'ultimo paragrafo del capitolo: anche interpunzione e tipografia contribuiscono a far coincidere il frammento con i guizzi inaspettati e i caotici spasmi delle emozioni che cominciano e subito vengono lasciati sospesi.

2. 3. 3 Discorsività, «harte Fügung» e montaggio

Nelle note preparatorie al discorso per il ritiro del premio intitolato a Hölderlin Mayröcker designa con l'espressione "elegiaco-discorsivo" la seconda strada maestra seguita per la propria opera. Diventa allora interessante e urgente chiarire se il criterio elegiaco-discorsivo sia valido per descrivere la configurazione testuale di *Scardanelli* e il rapporto intertestuale con Hölderlin. Sorgono alcune domande: come si può interpretare la combinazione elegiaco-discorsiva? Il termine "discorsivo" indica forse una scrittura fondata su una connessione lineare dei costituenti e più precisamente su una costruzione ipotattica della frase?

Nella prospettiva sollevata da queste domande la ricezione della lirica tarda di Hölderlin diventa centrale. La critica attesta entrambe le tendenze nelle poesie tarde di Hölderlin,⁷²⁴ ma pone maggiormente in evidenza articolazioni sintattiche che sfuggono alla gerarchia logica. Si è visto infatti che, per la descrizione degli inni tardi del poeta, Hellingrath propone il concetto di «harte Fügung», il quale prevede una sintassi "aspra", meno connessa e resa complessa mediante inversioni, ripensamenti, assenza del predicato,⁷²⁵ giustapposizioni di parole,⁷²⁶ rotture e nuovi attacchi. Si aggiunge a ciò la definizione della paratassi, individuata da Adorno come principio ricorrente e fondante delle poesie tarde di Hölderlin,⁷²⁷ applicato contro il dominio della "sintesi" nel linguaggio, ossia contro la possibilità di ottenere una comprensione completa e omogenea del testo.

A tal proposito, Menninghaus sottolinea la corrispondenza del risalto concesso a simili concetti con un'interpretazione della lirica tarda di Hölderlin concentrata sull'immagine del poeta veggente e profeta fatta derivare da Pindaro.⁷²⁸ Da qui le domande: il nesso elegiaco-discorsivo è coniato da Mayröcker in opposizione a una dizione spezzata "profetico-oracolare"? In *Scardanelli* l'utilizzo di una sintassi sconnessa, antilineare e non strutturata secondo gerarchie logico-semantiche da un lato e l'impiego di un'articolazione più discorsiva dall'altro lato sono dunque leggibili, sulla

⁷²⁴ Cfr. GERHARD KURZ, *Hölderlins poetische Sprache*, cit., p. 40; THEODOR W. ADORNO, *Parataxis*, cit., p. 471.

⁷²⁵ Cfr. NORBERT VON HELLINGRATH, *Pindarübertragungen*, cit., p. 29.

⁷²⁶ Cfr. *ivi*, p. 55.

⁷²⁷ Gli appunti preparatori alla *Hölderlin-Rede* dimostrano che Mayröcker conosce questa particolarità ascritta alla poesia di Hölderlin. Cfr. nota 263.

⁷²⁸ Cfr. WINFRIED MENNINGHAUS, *op. cit.*, pp. 102 sgg.

base della storia della ricezione di Hölderlin, come espressione e citazione rispettivamente del tono innico e del tono elegiaco? Non c'è modo migliore per verificarlo se non con un'analisi testuale ravvicinata.

Scardanelli presenta aspre giustapposizioni e sequenze più discorsive. Le prime prevalgono di gran lunga sulle seconde. Un esempio è dato dalla poesia che riporta una data di composizione più distante rispetto agli altri testi della raccolta, *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai*, per la cui visione rimando al terzo capitolo. L'accostamento di immagini comincia già nel titolo; nel testo è attestata altresì una disposizione paratattica. Una simile tendenza alla giustapposizione e alla paratassi è però predominante anche in testi composti nel 2008, come in *mit Scardanelli* (Sc 12) e *und saszen auf der Bank inmitten Tannen und Gebüsch küszten* (Sc 13). Il primo componimento è particolarmente esemplificativo:

1 im Grunde deines Mundes, damals
2 wann weisz die Schwalbe dasz es Frühling
3 wird nachts nadelst du als Regen an mein Fenster ich
4 liege wach ich denke an die Nachmittage umschlungenen
5 Mitternächte, vor vielen Jahren diese Rosenkugeln die
6 *Schaafe* auf der dunklen Himmels Weide

19.1.08

La poesia inizia e finisce con frasi spezzate, prive di predicati; il centro del testo è invece occupato dalla paratassi. Ad ogni modo l'effetto suscitato dalla giustapposizione sintattica, che sia di frasi o immagini, ricorda l'isolamento delle parole postulato da Hellingrath con la «harte Fügung» per definire la peculiarità dello stile tardo di Hölderlin. Grazie alla scarsa punteggiatura le connessioni, di per sé già inconsuete, risultano ancora più stranianti e appaiono mosse da logiche poco trasparenti. In entrambe le poesie spunti elegiaci, come l'assenza e lo sguardo rivolto al passato, si intrecciano a elementi innici, quali la creazione poetica evocata mediante l'onda in *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai* e il motivo della follia (creativa) introdotto dalla menzione dell'*alter ego* di Hölderlin in *mit Scardanelli*.⁷²⁹ In nessuna delle due poesie

⁷²⁹ Per un approfondimento sulla presenza innico-elegiaca in *mit Scardanelli* rimando al sesto capitolo.

sembrano esserci dunque differenze nella presentazione sintattica del tono innico e del tono elegiaco.

In *ach selbst im hohen Alter möchte man sich die Welt noch erklären lassen*,/1 *Begegnung mit Franz Josef Czernin* (Sc 45) prevale invece un'articolazione ipotattica, non senza però lasciare tracce piuttosto evidenti di una tendenza antilineare:

1 den Herzwein getrunken, es sei 1 Sonne auf SEINEM Gesicht (oder Re-
2 flex einer Sonne) aufgegangen, erinnert sich Franz Josef Czernin,
3 oder der Mondstrahl, als ich in der Tür des Lokals in welchem sie
4 beide gegessen waren, aufgetaucht war, damals : es war mir wohl nie
5 ganz bewusst gewesen wie sehr er mich liebte vermutlich weil *meine*
6 Liebe zu IHM alles verdeckte. So war es damals geschehen, erinnert
7 sich Franz Josef Czernin bei unserer Begegnung im Café, verfallen
8 mein Gesicht als ich dann, bevor wir uns trennten, im Spiegel der
9 Toilette mich betrachtete, *hinfällig* nämlich, auf der Rolltreppe als
10 stürzte ich schrägen Leibes in 1 Schwindel rückwärts die Treppe
11 hinab des taumelnden Italien. Zuhause der späte Abend im zirpenden
12 Juli während im Korridor die knisternde alte Rose im Glas schwarz
13 sich verfärbt hatte
14 *inkliniere zu Einsamkeit*. Doch wie Rosen, vergänglich, das fromme
15 Leben, Hölderlin

für Franz Josef Czernin

3.7.08

La poesia condensa in sé diversi elementi riconducibili a tematiche elegiache: la coscienza della propria vecchiaia e della transitorietà dell'esistenza grazie alla contemplazione di una natura che porta i segni del tempo; la solitudine (sebbene essa sia presentata come una disposizione d'animo); il ricordo (seppure composto dalla ricostruzione delle impressioni attribuite a Czernin) di un amore ormai lontano di una persona che, considerati i riferimenti autobiografici, corrisponderebbe al defunto compagno Jandl; il pensiero rivolto all'Italia, un luogo remoto e, in altre poesie della raccolta, legato al ricordo e al desiderio. La "Sehnsucht" e la "Wehmut", espresse con intensità nel gemito «ach» del titolo, affiorano in luoghi diversi del testo.

In particolare il nono e il decimo verso suggeriscono un'osservazione che tornerà utile nel sesto capitolo e che quindi merita un approfondimento. La congiunzione "als" seguita dal verbo al "Konjunktiv II" introduce un paragone che non corrisponde con la realtà dei fatti e nel quale è nominato un movimento all'indietro deliberatamente compiuto dall'Io. Si tratta però di un gettarsi ("hinabstürzen") che a sua volta si estende al di là dell'oggetto ragionevolmente reale rappresentato dalla scala mobile («Rolltreppe») e coinvolge l'immagine percettiva più vaga e meno verosimile della «scala della vacillante Italia» (vv. 10-11). L'espressione «in 1 Schwindel» dunque si rivela essere molto più di una semplice vertigine, accezione semantica che peraltro non è affatto esclusa nella configurazione del testo e che anzi ripropone in altra forma una perdita, sebbene parziale, della padronanza di sé. Che la sensazione di spostamento del corpo o dell'ambiente sia in realtà un'illusione è infatti messo ancora più in evidenza dalla seconda accezione del termine, traducibile con "imbroglio, impostura, bluff". L'atto intenzionale del gettarsi all'indietro consiste pertanto in un trucco per rianimare sotto forma allucinatoria motivi e immagini associate, nel passato letterario così come nelle poesie della raccolta precedenti a questa, alla "Sehnsucht". Dato che l'Italia, come illustrerò nel prossimo capitolo, rappresenta in *Scardanelli* anche una sorta di idillio ormai perduto, l'illusorio movimento all'indietro è mosso dalla "Sehnsucht" del ritorno del passato, naturalmente reso possibile soltanto nella calcolata, immaginaria e vivificante ri-presentazione estetica.

Oltre alla presenza della "Wehmut" e della "Sehnsucht", è tuttavia opportuno segnalare brevemente che l'interesse verso il mondo a cui allude il titolo e l'occasione lieta dell'incontro lasciano trapelare un'energia ancora vitale persino in età avanzata. Altrettanto importanti sono i primi versi, i quali citano il vino, un elemento solitamente legato al concetto di entusiasmo bacchico, e il sorgere del sole, che in genere scandisce il ciclo vitale sulla terra.

Le proposizioni introdotte da diversi indicatori discorsivi, ad esempio «als», «in welchem», «weil», «bevor», «während», dimostrano che talvolta il frammento permette alla costruzione ipotattica di svilupparsi nella sua interezza. Allo stesso tempo però si assiste a una frammentazione del discorso per mezzo di virgole (v. 4) e l'inserimento nelle frasi subordinate di altre frasi secondarie (vv. 3-4, vv. 8-9). Questa soluzione, che espone il pensiero in una complicata formula ad incastro, insieme ad alcune licenze

sintattiche (come l'inversione, vv. 10-11), genera evidentemente un attrito nei confronti di un'articolazione scorrevole. Il criterio formale dato dal nesso elegiaco-discorsivo è messo apertamente in discussione tramite frasi iniziate e interrotte e l'assenza del predicato (vv. 11-12), ma soprattutto mediante il ricorso a Hölderlin nella parte finale della poesia. Nella citazione di *Mein Eigentum* (FHA V, 618) il tono elegiaco, evocato dal riferimento alla caducità, si esprime per segmenti ancora legati fra loro da un paragone ma ridotti a isole dal punto di vista sintattico, una particolarità stilistica che rinvia dunque alla modalità espressiva attribuita nella ricezione di Hölderlin, avviata da Hellingrath, all'afflato innico-oracolare e che tende verso il frammento. Nel testo di *Scardanelli* la similitudine si compone di sostantivi e aggettivi, ma rinuncia a una connessione più esplicita mediante un'ellissi del predicato. Al posto di tirare delle conclusioni, che fisserebbero il pensiero alla superficie, il finale della poesia inclina verso un'indeterminatezza, affinché possano scaturire diverse direzioni del pensiero, ma soprattutto affinché sia messa in risalto la parola stessa.

Questa poesia in particolare è in grado di mostrare pertanto che per Mayröcker un'opposizione netta tra lineare e antilineare sulla base dei generi, innico ed elegiaco, non abbia in realtà motivo di esistere, proprio perché una rigida distinzione tra forme letterarie non è più prevista nella concezione poetica dell'autrice. E forse non è un caso che la combinazione elegiaco-discorsiva sia eliminata nella versione definitiva del discorso. Probabilmente Mayröcker avverte il rischio insito nella sua coniazione di creare le premesse per una classificazione paralizzante per la propria opera, la quale invece sfugge a ogni semplice etichettatura. Il rifiuto di una distinzione netta è ribadito a livello intertestuale. Citando un frammento di un'ode del predecessore, l'autrice dimostra non solo di essere cosciente del lavoro di "contaminazione" tra generi portato avanti da Hölderlin, ma anche di voler stabilire l'affinità poetica con il poeta svevo sulla base di questa particolare tecnica di sovrapposizione di inno ed elegia. Inoltre l'ulteriore frammentazione del verso ripreso da Hölderlin, ottenuta mediante l'omissione del predicato e l'inserimento di virgole, è segno eloquente del processo di radicalizzazione intrapreso da Mayröcker proprio a partire dalla rielaborazione del proprio modello letterario. In questa operazione, come ha ben mostrato *ach selbst im hohen Alter möchte man sich die Welt noch erklären lassen,/I Begegnung mit Franz Josef Czernin*, le note

delicate della “Wehmut”, memore di quella piacevole tristezza rinvenibile nelle odi di Hölderlin, fungono da elemento contrastivo con le forme più ruvide del dire.

Che l’uso di categorie estetiche discriminanti sul piano dei generi letterari sia inadeguato per la descrizione di *Scardanelli* è evidente anche grazie all’analisi di una poesia che più di ogni altra nella raccolta sembra voler consegnare una nuova definizione dell’elegia, menzionando il genere nel titolo. *Elegie auf Jorie Graham* (Sc 52-53), di cui per ragioni di spazio riporto soltanto alcune parti, combina manifestazioni di esultanza a motivi elegiaci, quali la morte, la vecchiaia, il ricordo di un paradiso perduto e la “Sehnsucht”. Le articolazioni scelte per l’espressione del dolore e dell’entusiasmo però non sono dissimili. I due affetti trovano un punto d’incontro in costrutti che si caratterizzano per la durezza e la forza espressiva mediante una serie di giustapposizioni, inversioni, omissioni, interruzioni e nuovi inizi, i quali sembrano comporre una lode implicita a qualsiasi forma di spezzatura che sia “d’inciampo” nella scrittura e nella lettura. Mayröcker pare dunque portare alle estreme conseguenze il principio della «harte Fügung» in un testo che si proclama elegiaco:

bin Christenmensch, im aufgeschlagenen Fenster die Seenplatte am
Morgenhimmel, 1 Krümel Leben zwischen den Fingern zerrieben, gehe
vorgebeugt wisch mir das linke Auge : kleiner geworden, all dies : die
verknöteten Morgen das schwindende Augenlicht, der grüne Staub in
den Adern das kontinuierliche Altern : du kannst zusehen : dieser
Schritt in die Ewigkeit (unterbrochen von harten Hustenanfällen –
Almlunge nämlich) der Schatten jetzt auf der anderen Seite der Gas-
se weil schon September –

[...] jeder Tag 1 Geschenk jeder Blick jeder
Druck der Hände. Der Abdruck der nackten Füße im Staub der Dorf-
strasse in D., wo ist dieser Abdruck der Füße hingekommen [...]

Hatte ich im Garten *geschuftet* Dornen gesät : mir in die Finger-
kuppen der rechten Hand Dornen gesät, zerzauster Strauch der ster-
benden Nachtviolen neben der schwarzgewordenen Königskerze.

La sperimentazione linguistica, così come la intende la poetessa, non ammette limitazioni concettuali e anzi si articola in una posizione forte, ossia proprio in chiusura

di componimento e di raccolta, nell'esplicito dialogo con il passato, affinché sia fugato ogni dubbio sulla necessità di promuovere una poesia che superi i confini imposti, in questo caso dai generi letterari e da una ricezione univoca di Hölderlin. Persino una parte della critica, si è visto con Menninghaus, ravvisa le problematicità insite all'applicazione unilaterale ed esclusivista di determinati concetti all'opera di Hölderlin. La citazione leggermente modificata è in realtà circoscrivibile al frammento «sehnsüchtige Bäche», tratto non a caso da una versione di *Patmos* (FHA VII, 426), inno tardo da cui *Elegie auf Jorie Graham* riprende una movenza elegiaca, mettendo così indirettamente in risalto la qualità eterogenea del pre-testo.⁷³⁰

ach welche Seligkeit : Couperin aus dem Äther
damals aber vor wievielen Jahren die *sommersprossige Halde*, die wir,
einander an Händen haltend, ins Tal liefen, sehnsüchtige Bäche uns
blüthen, Höld.

4./5.9.08 5 Uhr früh

Servendosi anche delle parole del suo predecessore, Mayröcker dimostra come un'articolazione sconnessa e disgregata non sia soltanto dominio dell'entusiasmo innico, bensì sia ugualmente adatta all'espressione elegiaca.

Se non si può semplificare la varietà espressiva documentata nella raccolta facendo ricorso a rigide categorizzazioni sintattiche, si può dire almeno che a livello generale l'esposizione poetica della raccolta fa tesoro della lezione offerta dallo stile tardo di Hölderlin, riabilitato filologicamente da Hellingrath con la sua edizione e l'esaltazione del principio retorico della «harte Fügung». Nel considerare il successo di questa scelta formale in *Scardanelli*, portata all'estremo con il frammento, non si può sottovalutare l'importanza che lo sperimentalismo avanguardistico ha nella formazione estetica di Mayröcker. Questa puntualizzazione consente di vedere come in Mayröcker l'intesa poetica con Hölderlin si intersechi con la ricezione dell'estetica dadaista. Per spiegare questo aspetto, è utile riprendere nell'essenziale le illuminanti osservazioni di Jürgen

⁷³⁰ Sul significato e sulla provenienza di questa citazione rimando all'approfondimento fatto nel sesto capitolo. Facendo riferimento alla raccolta *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* (VG 280) e menzionando Hölderlin, Valérie Baumann ipotizza che nel finale di *Elegie auf Jorie Graham* vi sia l'intenzione di trasformare l'elegia in ode (cfr. VALÉRIE BAUMANN, *Circa-Confession. Oder wie viel Derrida braucht das Ich bei Mayröcker*, in "Einzelteilchen", cit., pp. 72-83: 82.

Brokoff sulla relazione tra l'estetica del costruito aspro di Hellingrath e la concezione poetica dei movimenti avanguardistici europei.⁷³¹

Come argomenta in maniera convincente Brokoff, quel che Hellingrath nel 1910 elogia nell'opera tarda di Hölderlin, ovvero la concentrazione sulla parola in sé e per sé così come l'emancipazione della lingua dalla sua funzione comunicativa, trova dei punti di contatto con la teoria dell'arte di alcune Avanguardie europee del primo Novecento. Per quanto riguarda *Scardanelli*, è interessante notare in particolare che, nel 1916 nel manifesto di fondazione di Dada, Hugo Ball annuncia di voler poetare non più "con le parole" ma "la parola in sé" e accentua la realtà corporea e sensibile del linguaggio parlando di spalle, gambe, mani della parola.⁷³² Nonostante le differenze che dividono l'interpretazione di Hellingrath prevalentemente religioso-nazionale della poesia di Hölderlin dalle concezioni poetiche avanguardiste, la stessa attenzione per la sensibilità corporea della parola è riconosciuta dall'editore nell'"oscura" e "criptica" opera tarda di Hölderlin. Al poeta andrebbe il merito di aver reso la parola nuovamente percepibile da un punto di vista sensibile, ovvero di averla resa prima di tutto un evento acustico, grazie agli effetti sintattici e semantici della «harte Fügung». Mediante il costruito aspro il linguaggio poetico è sgravato dall'orientamento fondato sul pensiero, teso all'unità delle parole, e appare invece nella presenza sensibile della parola isolata.⁷³³

Sebbene la relazione stabilita da Brokoff riguardi le concezioni estetiche di Hellingrath (e non di Hölderlin in prima persona) e delle Avanguardie, si deve tener conto che il lavoro del giovane editore sulla lirica tarda di Hölderlin, frammenti compresi, favorisce una certa ricezione dell'opera anche presso i movimenti avanguardistici, una ricezione destinata a influenzare a lungo vari artisti e persino l'approccio ermeneutico di diversi studi critici. La stessa ricezione di Hölderlin in Mayröcker non può non risentire in qualche misura dell'epocale rivalutazione filologica compiuta da Hellingrath. Persino la definizione di logica poetica coniata da Bertaux per descrivere il *modus operandi* di Hölderlin e ripresa da Mayröcker sembra derivare da suggestioni dell'estetica del costruito aspro di Hellingrath. Partendo da questo

⁷³¹ Cfr. JÜRGEN BROKOFF, *Norbert von Hellingraths Ästhetik der harten Wortfügung und die Kunsttheorie der europäischen Avantgarde*, in *Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne*, a cura di Jürgen Brokoff, Joachim Jacob, Marcel Lepper, Göttingen, Wallstein, 2014, pp. 51-69.

⁷³² Cfr. HUGO BALL, *Das erste dadaistische Manifest (Zürich, 14. Juli 1916)*, in IDEM, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, a cura di Hans Burkhard Schlichting, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, pp. 39-40: 39. Cfr. anche JÜRGEN BROKOFF, *op. cit.*, p. 60.

⁷³³ Cfr. *ivi*, pp. 60 sg.

presupposto, sembra plausibile che Mayröcker intuisca le possibilità offerte da una combinazione tra il procedimento antilineare del tardo Hölderlin e lo sperimentalismo dadaista per esaltare la corporeità della parola, o meglio, citando un'espressione contenuta in *Elegie auf Jorie Graham* che ricorda il proclama dadaista, «das Fleisch des Gedichts», ovvero la «carne della poesia». Nella configurazione testuale di *Scardanelli* la pratica estetica di Hölderlin e quella del movimento Dada sono messe in comunicazione tra loro.

Nell'opera di Mayröcker la traccia più vistosa di una frequentazione dei testi dadaisti è il montaggio. È bene notare che in *Scardanelli* la tecnica mutuata dall'Avanguardia non è fatta interagire con la logica poetica di Hölderlin mediante il recupero esplicito di materiale proveniente dalle composizioni tarde del poeta, che resta comunque sempre presente all'autrice (come dimostra la citazione di *Patmos*). Ciò avrebbe forse dato l'impressione di una semplice ripresa, una ripetizione sterile del passato, che avrebbe reso meno evidente la rilettura radicalizzante dell'opera di Hölderlin messa in atto nella raccolta. L'interazione è invece realizzata tra il montaggio e la stessa logica poetica, ovvero la modalità operativa antilineare che esalta la parola in sé e per sé e che in *gegen die Decke des Zeltes düstend* è presentata indirettamente come impostazione artistica condivisa con Hölderlin. Inoltre, come tenta di mostrare la seguente esemplificazione, l'integrazione di frammenti testuali provenienti da (schizzi per) odi di Hölderlin, talvolta ulteriormente scomposti in *Scardanelli*, non fa che acuire l'effetto di isolamento e giustapposizione delle parole.

Tra le forme che “regolano” la costruzione sintattica della raccolta vi è l'anacoluto, descrivibile come un cambiamento nel progetto della frase che produce dei veri e propri salti nel flusso logico del discorso. Gli esempi nella raccolta sono innumerevoli; qui cito solo i più rappresentativi per l'analisi dell'interazione in questione. In *während du dieses spricht sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-* (Sc 18) si trova la combinazione tra l'anacoluto «im *Tannich* welcher aber mit jg.Fichten/wie sie eng beisammen standen» e il montaggio di elementi eterogenei, tra i quali compare anche una citazione modificata di *Wenn aus dem Himmel*:

während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich *Lametta* er-
scheint *Lametta* mir im *Tannich* welcher aber mit jg.Fichten
wie sie eng beisammen standen im dunklen Wald gleichmäßig trocken

rauscht der Flusz der *Frauenmund* was 1 Pflanze ist der Schlehe
ähnlich hinwegespült später das Allgemeine Tränenreiche die-
ser Welt wenn aus dem Himmel hellere Welle sich herabgegossen
die blüthenlosen Wälder (Schaafe) *die Wasserfrau* [...]

L'uso dell'anacoluto rivela una ricerca di irregolarità, scioltezza espressiva, evasione sintattica e nella raccolta simula un modo di esprimersi sgrammaticato, in altri termini non determinato dal controllo, un modo che però nel contesto letterario diventa una stilizzazione.⁷³⁴ Un altro esempio di tale ricerca è dato in *die Lebens Wooge Höld. eigentlich Tödlein* (Sc 24) dalla costruzione costituita da abbinamenti spiazzanti «doch der und *spornt*/die Augen». Il costrutto è tratto in realtà dall'abbozzo di una versione precedente di *Chiron* intitolata *Täglich Gebet* (FHA IV, 254), ma è qui presentato come un anacoluto all'interno di una catena generata dal montaggio:

Waldmeisters Duft in den Wäldern des Tödleins, im Augenwinkel
1 schmutziger aufgeweichter Himmel von Stürmen zerwühlt usw.
und als käme seine Stimme *aus 1 anderen Wald*, doch der und *spornt*
die Augen

Ancora in questa poesia è possibile notare inoltre la dinamica innescata da interruzioni e nuovi inizi, dovuti alla logica poetica memore della «harte Fügung» e alla tecnica del montaggio, che al materiale proprio unisce quello altrui:

Tübingen als wir trabten den schmalen Wiesenweg Pfad : den Wie-
senweg trabten den Neckar zur linken wie er schon flosz und
flutete Jahrhunderte lang wie seine Wellen begleiteten uns da
wir trabten an Kräutergärtlein vorüber an blüthenreichen Gesta-
den Harz in meinen Köpfen, notierte ich damals »Schatten eines
Hundes im Flusz«, es war mein eigener Schatten *und weilten noch*
am Pfade die Blumen indem die Töne schüchtern die Nachtigall,
Hölderlin [...]

Naturalmente la giustapposizione antilineare ottenuta dall'interazione di «harte Fügung» e tecnica dadaista ha delle ripercussioni anche sulla presentazione delle

⁷³⁴ Cfr. BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di Retorica*, cit., p. 302.

emozioni e di conseguenza sulla concezione dei generi. L'ultimo esempio citato consente di considerare l'effetto generato da questa unione in particolare sui frammenti intertestuali. Nei forzati accostamenti essi sono costretti a interagire andando a formare delle vertiginose stratificazioni polisemiche che scardinano la divisione tra inno ed elegia. In questa ottica, in un *collage* sono rielaborate le citazioni «*und weilten noch/am Pfade die Blumen indem die Töne schüchtern die Nachtigall Hölderlin*». In particolare nella seconda avviene la sostituzione di “indeß” con “indem” che provoca uno slittamento semantico su cui tornerò a breve.

Nel *collage* sono combinati e rifunzionalizzati gli opposti impulsi rilevati dall'autrice nelle odi di Hölderlin. Entrambi i riferimenti sono già noti. Il primo è un verso che nel più vasto contesto di *Der Prinzessin Auguste von Homburg* (FHA V, 711) indica la possibilità della principessa, destinataria della poesia, di trovare persino nella stagione invernale accoglienza e protezione nella natura sempre viva e florida, qui rappresentata da un particolare del giardino quasi paradisiaco, appunto dai fiori che sbocciano ancora lungo il sentiero.⁷³⁵ La citazione del motivo idilliaco del pre-testo si ricollega all'evocazione di un tempo felice trascorso nel godimento del paesaggio di Tubinga presentata nei primi versi della poesia. La rielaborazione dell'idillio pertanto è ciò che tiene insieme i frammenti del montaggio.

Il secondo riferimento, tratto da *Gesang des Deutschen* (FHA V, 629), ritrae l'usignolo nella sua timidezza, elemento che nella “notte” culturale incarna per Hölderlin il carattere mite della natura e della cultura tedesca, premessa di una rinascita epocale che possa risanare la devastazione portata dall'azione bellica.⁷³⁶ L'usignolo è infatti noto per la sua ritrosia a mostrarsi e per il suo canto notturno. Come Hölderlin, Mayröcker si serve di un'immagine collettiva e topologica facilmente riconoscibile in letteratura. È il caso di notare per inciso che nel corso della storia l'usignolo è spesso associato al poeta e alla poesia, è simbolo dell'amore, della “Sehnsucht”, della solitudine, della morte e del lamento malinconico.⁷³⁷

La giustapposizione produce tuttavia delle dissolvenze incrociate che provocano un effetto ambiguo e destabilizzante. La lode alla resistenza della natura espressa nel primo

⁷³⁵ Cfr. ROLF ZUBERBÜHLER, *Drei Oden. Widmungsgedichte bei Horaz, Klopstock und Hölderlin*, Hjb 24, 1984-1985, pp. 229-251: 246.

⁷³⁶ Cfr. ELENA POLLEDRI, *op. cit.*, p. 249.

⁷³⁷ Cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., pp. 290 sg., s.v. “Nachtigall”.

frammento citato può infatti assumere tratti elegiaci non solo perché è collocata nel passato, così come lo è già nel pre-testo, ma anche per l'abbinamento al malinconico usignolo. Viceversa, l'inserito elegiaco del secondo frammento potrebbe assumere grazie a tale accostamento sfumature di entusiastico riconoscimento della forza dell'usignolo, simbolo del canto poetico, in grado di prolungare l'esistenza. Una simile lettura è suggerita da uno dei possibili significati di «indem», che da congiunzione acquista valore strumentale e in italiano potrebbe essere reso mediante “con” o “nel”.

La compresenza innico-elegiaca raggiunta tramite un'articolazione antilineare generata anche con il contributo del montaggio è documentabile mediante un secondo esempio. Una tendenza alla “Wehmut” è avvertibile nell'articolazione sconnessa del titolo *dasz sie mich herzt, die Zeit, Italiens Lorbeergärten, »die mir geblieben sind/die blühend holden Gestirne zu oft mich dessen« Höld.* (Sc 39), che cita motivi più volte incontrati nel corso del presente lavoro.

Il frammento *»die mir geblieben sind/die blühend holden Gestirne zu oft mich dessen«* è tratto da un abbozzo di *Mein Eigentum*. La posizione del participio presente nel testo, fedele alla traccia rilevabile nello schizzo dell'ode (FHA V, 617), stabilisce in maniera più chiara rispetto alla soluzione adottata da Hölderlin nella versione successiva,⁷³⁸ che la fioritura è riferita alle stelle. Così diventa però ambigua la prima parte della citazione. Cosa restano, «i giardini di alloro dell'Italia» o le «amate stelle»? Dove restano, nella realtà o forse nel canto grazie alla sua capacità mnemonica e inventiva? E poi, è il tempo che stringe al cuore l'io? Forse, come sembra emergere alla fine del testo, il ricordo del tempo in Italia? Cosa comporta la sfumatura negativa introdotta da «zu oft mich dessen»? A queste domande risponderò nell'ultima sezione di questa tesi. Ciò che “rimane” è il duplice effetto della citazione, discusso nel terzo capitolo. La citazione, pur essendo causa di mortificazione nel ricordo “fin troppo frequente” («zu oft mich dessen») dell'assenza, potrebbe paradossalmente introdurre in uno slancio entusiastico l'idea della durata grazie alla poetica della memoria. Il riferimento intertestuale delle stelle dunque funzionerebbe da promemoria della transitorietà dell'uomo e della felicità e contemporaneamente denoterebbe il sempre

⁷³⁸ Nella versione definitiva dell'ode la fioritura si ricollega indirettamente alle rose mediante una prolessi del relativo che, sebbene sia riferita alle stelle, richiama anche le rose (FHA V, 618): «Einst war ichs, doch wie Rosen, vergänglich war/Das fromme Leben, ach und es mahnen noch/Die blühend mir geblieben sind, die/Holden Gestirne zu oft mich dessen».

possibile ritorno della vita nella poesia. Di conseguenza la citazione modificata potrebbe sintetizzare in uno spazio molto ristretto la compenetrazione innico-elegiaca realizzata nell'intera raccolta.⁷³⁹

Come mostrano i titoli o i testi degli esempi citati, non è trascurabile l'azione destabilizzante sul pensiero logico e discorsivo esercitata, per citare il titolo di una poesia del 2003, da una «rasende Sprache» (GG 754), una lingua furiosa, “impazzita”, frutto della *mania*. Una lingua dunque che procede per smagliature semantiche e per enigmatiche intermittenze sintattiche e grammaticali, che mina di conseguenza la chiarezza dei consueti rapporti tra soggetto, verbo e oggetto, come accade ad esempio in «*indem die Töne schüchtern die Nachtigall*». Una lingua che simula la spontaneità nella coordinazione del pensiero, poiché funziona come un «sintetizzatore poetico» di percezioni immediate dei materiali con cui entra in contatto,⁷⁴⁰ e che per questo non può essere basata su correlazioni trasparenti.

Le stesse particelle logiche che di norma introducono un'organizzazione discorsiva del pensiero sono sovente “deludenti” da un punto di vista ricettivo. Specialmente “während” e “nämlich”, più che assolvere al convenzionale compito di mettere logicamente in relazione due parti differenti della frase, introducono più di frequente qualcosa di inaspettato. Qualcosa che, almeno a un primo sguardo, risulta totalmente incongruente rispetto a ciò che lo precede, andando a creare così un effetto straniante o, se si vuole, persino irritante nel lettore abituato alle certezze di soluzioni più osservanti delle regole grammaticali. Bastino qui a titolo esemplificativo alcuni versi che includono anche il richiamo a Hölderlin. In *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* (Sc 43) si legge «*immer leiser/wird mein Schlummer, Brahms, nämlich still auf dämmerndem/Grunde die Welle wellte nach Hölderlin*». Il pensare per immagini, in maniera non lineare, che nella scrittura si concretizza, secondo l'interpretazione di Mayröcker, in “metafore” e “costellazioni di parole” è qui evidente, e si serve proprio dei mezzi che generalmente assicurano uno svolgimento fraseologico chiaro e scorrevole. L'effetto ricercato è quello del caos; ma è soprattutto il

⁷³⁹ La breve serie di esempi riportati permette di notare che nel motivo idilliaco-bucolico confluiscono movenze inniche ed elegiache, un particolare che sarà studiato nel sesto capitolo.

⁷⁴⁰ Cfr. MARCEL BEYER, *Eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer*, cit.

riconoscimento della preminenza della forma sul contenuto che spiega l'uso straniante di "nämlich", già documentato nella poesia tarda di Hölderlin.⁷⁴¹

Anche per quanto riguarda le congiunzioni "aber", "und" e "oder", è registrabile un uso anomalo. La prima ha di norma valore di contrasto. Le altre due esprimono un collegamento: l'una ha valore aggiuntivo, la seconda può avere sia funzione esplicativa sia funzione disgiuntiva, cioè pone le due parti in relazione di reciproca esclusione o le presenta come alternative. Generando una tensione tra i concetti di contrasto e di somiglianza, l'impiego insolito di simili congiunzioni traduce ancora una volta il paradossale procedimento della logica poetica a discapito della consequenzialità: esse simulano un passaggio agevole, là dove si verifica una deviazione associativa.⁷⁴² Tanti sono gli esempi, qui ridotti al minimo per ragioni di spazio. Si prenda «aber» nel titolo *vor Sommer die Andachts Alm aber wie rohes Holz auch die Geiszen* (Sc 42) e si torni a *erschrecke zuweilen dasz der zu dem ich* e a *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* per osservare la funzione di «oder», mentre si veda «und» in *«ach anhnungslos war ich und/Vorfrühlingsmittag»* in *an EJ*. La congiunzione "und" tra l'altro compare molto spesso a inizio poesia o titolo per dare l'impressione di continuità del testo proprio in un punto che solitamente segnala un nuovo principio: «und saszen auf der Bank» (Sc 13), *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld* (Sc 32).

Qualcosa di simile accade con i riferimenti a Hölderlin: «der jg.Berge/Gipfel und duftenden Pflaumen» in *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich* Lametta er-, «es war mein eigener Schatten *und weilten* noch/am Pfade die Blumen» (Sc 24). La congiunzione inoltre può avviare dopo un bianco tipografico un nuovo segmento prelevato da *Gesang des Deutschen* (FHA V, 629), «und scheu der Vogel der Nacht trauert» (Sc 25). In tutti questi casi il connettore "und" ha la capacità di costituire uno svuotamento di senso e al contempo di produrre senso. La congiunzione diventa un dippiù, un eccesso formale, il supporto della dis-connessione che rinvia ai vuoti e ai pieni del linguaggio a un tempo. Ricordo, a tal proposito, che anche in *Hälfte des Lebens* spunta «Und» nel quinto verso. Nell'antologia «Trunken von Gedichten» (1953)

⁷⁴¹ A tal proposito, si veda anche THEODOR W. ADORNO, *Parataxis*, cit., p. 472.

⁷⁴² Come osserva KUNZ, anche nelle prose Mayröcker si serve della congiunzione "oder" per creare "violenti" passaggi, in cui sono implicati al contempo i concetti di connessione e separazione (cfr. EDITH ANNA KUNZ, *op. cit.*, p. 43).

Benn non manca di qualificarlo come un segno di raffinata eccedenza, imputabile alla presenza immotivata della congiunzione da un punto di vista logico e grammaticale nel contesto della poesia.⁷⁴³

Se si accetta l'ipotesi che la combinazione elegiaco-discorsiva coniata da Mayröcker sia interpretabile sullo sfondo della ricezione dominante della lirica tarda di Hölderlin che ne accentua il carattere profetico-oracolare, si può giungere alla conclusione che in *Scardanelli* le rigidità e le semplificazioni categoriali sono superate mediante una pratica sperimentale che rielabora elementi acquisiti da Hölderlin e dall'Avanguardia e che mira a scardinare una netta opposizione tra generi. Nonostante *Scardanelli* mostri una certa propensione a sperimentare con articolazioni differenti, affidate a uno stile ruvido o più discorsivo, nel complesso si può dire che nella raccolta, così come il tono innico, anche il tono elegiaco può esprimersi mediante sregolatezza, brevità, slancio, discontinuità. Il caso di *ach selbst im hohen Alter möchte man sich die Welt noch erklären lassen, / I Begegnung mit Franz Josef Czernin* ha mostrato che la combinazione elegiaco-discorsiva è citata e allo stesso tempo smontata tramite la logica poetica che tende a palesarsi in una sintassi recalcitrante.

In *Scardanelli* le due tendenze, innica ed elegiaca, si presentano come perduranti cambi di direzione o intima compenetrazione che avviene nelle costellazioni di parole o persino all'interno dei singoli elementi lessicali grazie a una lingua "furiosa", non articolata in modo argomentativo e quindi non orientata a esteriorizzare gli esatti processi relazionali, e grazie al montaggio, il quale favorisce la manifestazione della molteplicità insita nelle parole. Tuttavia nella raccolta la componente più delicata non è del tutto assente, ma al contrario emergono di tanto in tanto e in maniera contrastiva i dolci sospiri della "Wehmut".

La stessa mediazione tra movenze inniche ed elegiache è d'altronde già visibile in Hölderlin. Al filone dominante nella ricezione del poeta, avviato da Hellingrath, Menninghaus infatti rimprovera di dimenticare la componente più soave delle poesie tarde, memori in qualche modo dei costrutti aggraziati ma ugualmente sublimi di Saffo.⁷⁴⁴ Persino le odi di Hölderlin mostrano già di conoscere, accanto al metro saffico in *Unter den Alpen gesungen* e *Sapphos Schwanengesang*, la delicata espressione

⁷⁴³ Sull'argomento si veda MARIA BEHRE, *Hölderlin in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 110.

⁷⁴⁴ Una certa dolcezza espressiva, detto per inciso, non è assente neanche in Pindaro (cfr. WINFRIED MENNINGHAUS, *op. cit.*, p. 103).

ispirata dalla dolce mestizia, a cui appartiene, secondo la lettura romantica riportata nel secondo capitolo, una musicalità “commovente” che autorizza a vedere in Hölderlin il massimo poeta elegiaco.

Quanto finora illustrato conferma dunque l’affinità poetica annunciata in *gegen die Decke des Zeltes düstend* e mostra che la rielaborazione operata da Mayröcker in *Scardanelli* non fa che rinnovare a suo modo il ragionamento poetico del suo predecessore e sperimentare ancora più arditamente l’unione contrastiva tra inno ed elegia.

2. 4 Prospettive

In *Scardanelli* chi parla è in genere l’Io, manifesto nelle varie forme del pronome personale (“ich”, “mir”, “mich”) e del possessivo (“mein-”). Si aggiungono interiezioni, esclamazioni, formulazioni di desideri e domande, che mostrano il suo coinvolgimento personale. L’Io emerge anche nel rivolgere la parola a qualcuno o qualcosa. In altre circostanze non appare più un Io ma un Noi, ad esempio per introdurre un incontro (Sc 10), un tempo dell’amore o un momento felice ricordato con nostalgia (ad esempio Sc 13, Sc 16, Sc 19, Sc 22, Sc 24, Sc 36, Sc 49), l’occasione dell’addio (Sc 14, Sc 23, Sc 45), la condivisione di una condizione esistenziale (Sc 44, Sc 50), sulle cui implicazioni mi soffermerò nel sesto capitolo. Anche la posizione di Lui/Lei serve a creare una certa dinamica con l’Io nelle liriche della raccolta e talvolta determina un indebolimento della prima persona singolare.

Allo stesso modo l’impiego del pronome al dativo “mir” in costruzioni in cui compare l’organo di percezione estetica per eccellenza in Mayröcker segnala che l’Io fa un passo indietro, poco importa se l’occhio è soggetto od oggetto. E forse non è un caso che l’occhio, a cui spetta guardare, vedere, contemplare, registrare interno ed esterno nel procedimento eidetico, diventi protagonista proprio in due riferimenti (sebbene criptati) al poeta affine per il *modus operandi*. Mentre il primo è ormai noto, «als noch das Auge blühte mir in der Kindheit» (Sc 32), il secondo risulta da una variazione di un verso proveniente dall’ode *Die Kürze* (FHA V, 480) che da «der Vogel der Nacht

schwirrt/Unbequem vor das Auge dir» diventa «der Vogel der Dämmerung/schwirrt UNBEQUEM vor das Auge mir» (Sc 50).

Più che ritornare sulla condizione instabile dell'Io in *Scardanelli*, oscillante tra forma e dispersione, identità e maschera, già affrontata nel terzo capitolo, qui mi pare più interessante soffermarsi sulle forme di espressione dell'Io, il quale si presenta come un soggetto che scrive e talvolta dialoga. Come discusso nel primo capitolo, quando parla, l'Io nelle liriche di Mayröcker si concentra su emozioni, percezioni, fantasie e ricordi. In *Scardanelli* è impiegata ad esempio l'esclamazione per esprimere soddisfazione, come «oh solch Verzückungen» (Sc 49), in *Elegie auf Jorie Graham* «ach welche Seligkeit» (Sc 52-53), o sono utilizzati termini enfatici per manifestare meraviglia e rapimento, di cui la visione del giardino inselvaticato e della smisurata distensione del mondo vegetale in *viel war mir teuer. Für Christel Fallenstein zum 3. Mai 2008* (Sc 34) rappresenta forse il caso più emblematico nella raccolta.⁷⁴⁵ Anche Hölderlin è “chiamato” a partecipare allo stupore; infatti al fine di aumentare l'effetto di sbalordimento davanti alla misteriosa apparizione è impiegata l'espressione «Rätsel der Brust» (Sc 34), tratta da *Gesang des Deutschen* (FHA V, 633).⁷⁴⁶

Peculiare è il ricorso a formule che introducono un discorso, come «ich sage» (Sc 47), «du sagst» (Sc 48), «er sagt» (Sc 53), «ich/spreche» (Sc 9), «sprichst» (Sc 18), segnali determinanti per presentare una lirica parlata. Ad essi si sommano espressioni che indicano la forma del monologo «ich schreie zu mir» (Sc 32), «sage ich zu mir» (Sc 36) o che rendono partecipi anche gli elementi naturali, come «Flüstern der 1.Tulpenkelche» (Sc 20). Gli esempi finora riportati rivelano inoltre che non viene persa occasione di rivolgere improvvisamente e vivacemente la parola a un Tu. Talvolta nella forma di domande monche e private di segni di interpunzione, «ach weisst du noch die Erdbeeren» (Sc 16). Che questo possa essere anche un modo di interpellare se stessi, a questo punto in maniera retorica, appare chiaro in una porzione di testo inquadrata

⁷⁴⁵ A tal proposito, si vedano ad esempio «riesige Halme Grashalme», «herztriefend», «tieftauchend in diesen Garten».

⁷⁴⁶ Cfr. *viel war mir teuer. Für Christel Fallenstein zum 3. Mai 2008* (Sc 34):

[...] Rätsel der Brust
lustathmend frischen Waldes Ozean und erster Blumen Inseln
Entzückung,
stürze versinke in solchen Busch von rosa Pfingstrosen hinter dem
Gitter des fremden Gartens im Vorübergehen, der verwilderte Gar-
ten : riesige Halme Grashalme Dürers Rasenstück

tramite epanadiplosi, «weizt du noch, sage ich zu mir am Morgen jeden Morgen an welchem/ich vor Seligkeit und Angst die Tränen vergiesze, weizt du noch» (Sc 36). Il gesto interrogativo è presente anche altrove in *Scardanelli*: «wer kann mich/erretten» (Sc 9), «wann weizt die Schwalbe dasz es Frühling/wird» (Sc 12), «wo/sind die Wälder die Blumen das Gras *die Gräslein*» (Sc 50). In *Elegie auf Jorie Graham* alle domande dell'io, «Wo ist der duftende Wald hingekommen», «wo ist dieser Abdruck der Füsze hingekommen wohin die/frühen Sommer, tieffliegenden Schwalben mit ihren blutroten Kehlen/Insekten auffangend», si somma quella riportata di un Lui, destinata a restare senza risposta all'interno di un dialogo accennato, «woher das/Fleisch des Gedichts, fragte er damals ich wuszte es nicht» (Sc 52).

L'introduzione di domande emotivamente cariche, insieme a inversione, interruzione di frase, varietà nella lunghezza del verso, attacco convulso del verso, è ritenuta da alcuni interpreti di *Hälfte des Lebens* parte costitutiva di una lirica fondata sul movimento dell'emozione e del pensiero, di un'arte dunque del "divenire".⁷⁴⁷ Sono del divenire, e forse lo sono ancora di più, anche le poesie di Mayröcker, mosse da intemperanze formali ancora più drastiche rispetto ai procedimenti rinvenuti nella breve composizione di Hölderlin e più vicine ai frammenti del poeta. Mentre però nelle domande di *Hälfte des Lebens* si impone una prospettiva ipotetico-anticipatoria, in quelle di *Scardanelli* prevale lo sguardo retrospettivo. La raccolta riporta inoltre passaggi descrittivi (ad esempio in *an EJ*). Il testo in *Scardanelli* dunque alterna la rappresentazione del dialogo all'esposizione meditativa di reminiscenze e sensazioni, che si confondono spesso con il sogno e la fantasia.

Il passaggio al discorso è particolarmente evidente grazie all'uso di un determinato strumento retorico, ovvero l'apostrofe. Come nota Garavelli citando l'opposizione di Benveniste, mediante l'apostrofe il testo introduce elementi del "piano del discorso" sul "piano della storia", ovvero «negli enunciati si manifestano le marche dell'enunciazione (cioè dell'atto del dire, *hic et nunc*)». ⁷⁴⁸ L'apostrofe innesca dunque una tensione tra asse orizzontale dell'enunciato poetico e asse verticale del tempo. In opposizione a quanto detto finora, in questa accezione "discorsivo" non è sinonimo di "lineare" e

⁷⁴⁷ Cfr. MARIA BEHRE, *Hölderlin in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 110.

⁷⁴⁸ BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di Retorica*, cit. pp. 268-269. Cfr. ÉMILE BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 269-282, citato in BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di Retorica*, cit., p. 268.

indica invece una dimensione linguistica priva di passaggi e scale temporali, poiché governata dal presente del discorso. Si apre così una nuova e fruttuosa prospettiva di lettura della raccolta.

Come ho più volte evidenziato, in *Scardanelli* è ricorrente l'allocuzione all'assente, a un dedicatario defunto (*an EJ*), a un concetto astratto («oh sinkende Nacht») o a un potere invisibile e anonimo, in altre parole a destinatari che non possono né rispondere né sentire. Come puntualizza Culler, l'orientamento del discorso sulla "seconda persona", la quale si trova così inclusa nell'enunciazione, assume tanto più il carattere rituale di un'invocazione quanto meno ordinari sono i destinatari direttamente coinvolti dall'apostrofe.⁷⁴⁹ L'introduzione improvvisa di un Tu ha un effetto determinante sulla direzione della poesia, poiché trasforma la riflessione poetica in invocazione, evento, *performance*. Non si tratta infatti, prosegue ancora Culler, di una semplice considerazione della resistenza al tempo del soggetto chiamato in causa, bensì di una celebrazione della potenza dell'enunciato lirico di condurre alla presenza l'assente, di conferire vitale energia all'astratto e all'inanimato e infine di donare la possibilità di prendere parola a chi è interpellato e in un contesto ordinario non può parlare. Per questo motivo, l'apostrofe è una figura radicale del *pathos*, della pretenziosità, della mistificazione,⁷⁵⁰ insomma della dismisura. Le considerazioni di Culler consentono di stabilire che in *Scardanelli* l'apostrofe non è solo una modalità iperbolica di rappresentazione delle emozioni, ma è anche un dispositivo che trasforma la poesia stessa in *performance* iperbolica, poiché la rende occasione iterabile, generata dai voli della fantasia e dalla fede nel potere del linguaggio poetico, pronto a sacrificare la realtà per evocare e celebrare la relazione tra Io e Tu nel presente lirico. Si è visto d'altronde che in *Scardanelli* la stessa pratica intertestuale, volta al ricordo intenzionale delle scritture passate, si basa sulla capacità della poesia di annientare gerarchie temporali.

Celebrazione, invocazione, preghiera, lamento determinano il passaggio della poesia da rappresentazione fittizia di eventi passati a evento, occasione. La poesia acquista il carattere di rivelazione profetica, l'Io diventa "voce visionaria" e tenta di far accadere qualcosa nominandola; l'atto linguistico nella poesia trascende la dimensione puramente materiale per provocare un avvenimento che sarà tale soltanto nel discorso lirico.⁷⁵¹ Si

⁷⁴⁹ Cfr. JONATHAN CULLER, *op. cit.*, p. 188.

⁷⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 190.

⁷⁵¹ Cfr. *ivi*, pp. 223 sgg.

tratta dunque di una forma di interiorizzazione contro il modo narrativo, causale, contro il corso lineare del tempo e di un certo tipo di scrittura legata alla logica consequenziale,⁷⁵² a cui si contrappone evidentemente la logica poetica di Mayröcker e di Hölderlin, escluse le poesie più tarde della torre dove non compare l'allocuzione. L'apostrofe garantisce il presente nella poesia, per cui esiste un «*adesso* indefinito»⁷⁵³ «della scrittura e dell'enunciazione poetica»⁷⁵⁴ che può essere riprodotto e ripetuto e la poesia è tempo del discorso e non della storia. L'apostrofe consente infatti uno spostamento dalla temporalità lineare al tempo discorsivo, specialmente nell'elegia, in cui dal lamento si passa alla consolazione, dal ricordo dell'assenza all'evocazione della presenza.⁷⁵⁵

Vista sotto questa luce la combinazione elegiaco-discorsiva, a cui fa riferimento Mayröcker, potrebbe rappresentare l'esatto opposto del concetto di linearità, portando dunque a formulare un presupposto contrario a quello da cui è partito il paragrafo precedente. In questo caso si ha come punto di riferimento una prospettiva linguistico-temporale. Centrale diventa la capacità evocativa dell'elegiaco, che pone l'oggetto dell'invocazione nel tempo presente e sempre ripetibile del discorso. Tuttavia, anche questa soluzione presenta la stessa problematicità incontrata in precedenza, di cui difficilmente si può nascondere una certa rigidità categoriale. La struttura allocutoria non è infatti prerogativa esclusiva dell'elegia, bensì è tradizionalmente ritenuta una caratteristica distintiva dell'inno. Anche in questa seconda ipotesi dunque bisogna tener conto che la combinazione elegiaco-discorsiva menzionata nel materiale preparatorio non trova poi conferma nella versione definitiva del discorso.

In termini più generali e svincolati dalla specifica categoria elegiaco-discorsiva, vi è in *Scardanelli* una poesia (Sc 49) che può ben esemplificare come agisce l'apostrofe, affinché l'opposizione tra passato e presente non sia irreversibile nel mondo della scrittura:

- 1 sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit du hast
- 2 die Blumenkränzchen mir ins Haar gedrückt da ich 1

⁷⁵² Ivi, p. 225.

⁷⁵³ Ivi, p. 203: «an undefined *now*». Cfr. ivi, p. 229.

⁷⁵⁴ Ivi, p. 229: «Apostrophe resists narrative because its “now” is not a moment in a temporal sequence but a special “now” of discourse: of writing and of poetic enunciation».

⁷⁵⁵ Cfr. ivi, p. 227.

3 Kind. Vom Schein des Monds, geblendet war vom Lilien-
 4 glanz des hl.Gestirns von dessen Angesicht, das Meere
 5 wälzt und ruft und wieder lässt, und wurde längst
 6 erforscht an jenem Tag als wir geflüchtet Hand in Hand
 7 durch Wälder Büsche Rosengärten oh solch Verzückungen.
 8 Und reichtest mir die Hand damals als die Treppe Stein-
 9 treppe wir hinunterstürmten dasz ich nicht fallen solle
 10 ich liebe deine Seele Geist und hl.Leib oh sei bei mir
 11 in meiner letzten Stunde da auffliegt der Sperling über
 12 der Hecke da Mond und Regen Wald und Frühlings Hauch 1
 13 letztes Mal mich küssen werden und weinend Abschied
 14 werde nehmen müssen vom Glanz der Erde Blättchen Pappel-
 15 herzen, es war mir nie 1 Jammertal. Zierlich in Lumpen
 16 von Spitze und Oleander, und zungenwarm von Mund zu
 17 Mund und *slumber*
 18 (so scheid ich von dieser Welt, »und dasz du meine
 19 Seele heiltest weil sie vor dir gegrünet hat« Augustinus)

5.8.08

La poesia si apre con un'invocazione, sostenuta dal ritmo, verso un'istanza anonima. L'appello si ripete in seguito e sembra corrispondere a un cambio di prospettiva. Prima domina uno scenario gioioso e idillico: vi sono il riferimento alla follia poetica nella richiesta del primo verso, un dionisiaco ditirambico entusiasmo, un senso di unità con la natura e di protezione assicurata dalla vicinanza di un Tu, a cui infine è dedicata una dichiarazione d'amore (v. 10). La seconda apostrofe consiste invece in una supplica accorata («oh sei bei mir/in meiner letzten Stunde») che segna il tono dei successivi cinque versi. Negli ultimi due versi gioia rievocata e senso di morte sembrano ricongiungersi in maniera paradossale tramite la consueta pratica del montaggio.⁷⁵⁶ Si noti poi che mentre alla prima invocazione si unisce il motivo del ricordo, nel segno

⁷⁵⁶ Conoscendo ormai la procedura per paradossi di Mayröcker, si può dire che naturalmente già prima emergono dei punti di intersezione tra le due tendenze, ad esempio nell'uso comune dell'accumulazione con esiti similmente positivi: «durch Wälder Büsche Rosengärten oh soch Verzückungen» e «Glanz der Erde Blättchen Pappel-/herzen, es war mir nie 1 Jammertal». Nel secondo caso però l'esultanza dell'elenco di elementi naturali entra in netto contrasto con il lamento che lo precede, «und weinend Abschied/werde nehmen müssen». L'allusione a un'ambigua struttura bipartita ricorda l'altrettanto controversa suddivisione di *Hälfte des Lebens* in una metà della vita contraddistinta da gioia e metà tendente alla disperazione.

della poetica intertestuale della memoria rivolta a Hölderlin, la seconda sposta l'attenzione sul futuro.

A parte la somiglianza formale con l'esortazione di *Mein Eigentum*, «Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl! sei du» (FHA V, 619) – a cui forse allude «während ich lausche/den Versen Petrarca's in meinem Asyl oder Kokon» in *ins Gamben Grab den nassen (nackten) Körper über den* (Sc 44) –, il riferimento a Hölderlin è evidente nella criptocitazione (vv. 2-3) di *Da ich ein Knabe war*, una poesia in versi liberi che Sattler include nel gruppo delle odi (FHA IV, 31-32 e FHA V, 397). Come in *sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit du hast*, anche nella poesia di Hölderlin la rievocazione dell'infanzia corrisponde a un momento di felicità perduta, a un'età privilegiata, in cui grazie all'oblio di se stessi è resa possibile l'unità con il cosmo, la partecipazione pura e inconsapevole alla natura, che per Hölderlin è il divino. In contrasto con l'innocente felicità infantile si trova la maturità, segnata da solitudine e incomunicabilità.⁷⁵⁷ Nella poesia di Scardanelli all'ebbra dimenticanza di sé proiettata nel passato segue per di più l'angoscia della fine presagita.

Anche il gesto del rivolgersi a un Altro, come discusso in precedenza, è comune ai due autori. In *sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit du hast* non è specificato l'oggetto delle due apostrofi: il destinatario è il medesimo per entrambe? È una persona assente, un concetto o una forza? Forse è la stessa «Tollheit», se non attribuita alla lingua, ad essere invocata? Considerata la menzione della follia creativa o dell'entusiasmo si potrebbe trattare dell'ispirazione poetica o, come illustrato nel terzo capitolo, di Scardanelli e più in generale di Hölderlin. Ormai è noto che il poeta è per Mayröcker incarnazione della poesia ispirata e fonte stessa di impulso creativo. La prima apostrofe evoca, quasi come in un'invocazione alle Muse che assume un accento religioso, una forza che ha agito nel passato e che, coronandolo di fiori, ha permesso all'Io fanciullo di vivere in un mondo incantato e illuminato dal “sacro corpo celeste” («hl.Gestirn[]»), dunque in una sorta di stato di estasi. L'esperienza estatica legata all'infanzia, discussa nel primo capitolo, è solitamente definita in Mayröcker preannuncio della successiva investizione poetica. In *sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit du hast* questa forza diventa poi più concreta nell'immagine della fuga intrapresa mano nella mano da un «noi» (v. 6), un particolare che potrebbe rendere più

⁷⁵⁷ Cfr. l'interpretazione di *Da ich ein Knabe war* in SERGIO LUPI, *Hölderlin e il mito del paradiso perduto*, in IDEM, *Saggi di letteratura tedesca*, Torino, Giappichelli, 1973, pp. 477-513.

plausibile l'idea che il riferimento possa indirizzarsi anche a Hölderlin. Altrove nella raccolta è proprio con il poeta, più precisamente con Scardanelli, che l'Io esprime il desiderio di voler vivere e "restare in vita" mano nella mano, «ich möchte *bleiben* die Lupe in der Hand ich möchte/leben Hand in Hand mit Scardanelli» (Sc 15).

La seconda apostrofe sembrerebbe pregare, affinché il beneficio ricevuto nel passato, l'oblio di sé nell'esperienza estatica, possa ripetersi nel peggior momento della vita, nella separazione dell'Io dalla tanto amata terra. Hölderlin dunque, accettata questa interpretazione, potrebbe agire qui quasi come un talismano. La tendenza elegiaca, assicurata dai motivi del paradiso perduto e dal presagio di morte, crea le condizioni per la trasformazione dell'assenza in presenza all'interno del tempo del discorso, realizzabile grazie all'apostrofe. Ciò è possibile, perché il Tu, come l'Io, «consiste solo di scrittura», di linguaggio poetico. La stessa fiducia nell'azione prodigiosa della lingua poetica emerge nella prima apostrofe dettata, più che la seconda, da uno slancio innico che si colloca nella tradizione profetica e visionaria del vate. Estendendo le osservazioni di Culler alla poetica della memoria di Mayröcker, persino le interiezioni "oh" e "ach", particelle prive di un qualche peso semantico disseminate lungo l'intera raccolta, bastano d'altronde per citare l'intera tradizione innico-elegiaca.⁷⁵⁸ Di conseguenza, non solo il rapporto con un destinatario situato nel passato, persone assenti o scrittori defunti (come Jandl o Hölderlin), ma la stessa relazione con la tradizione si basa sull'idea di un tempo non lineare, ripetibile infinite volte nella dimensione dell'enunciato poetico, al di là di ogni confine.

In un caso in *Scardanelli* chi parla rivolgendosi direttamente a un Tu rende il superamento del limite ancora più radicale. Come si è visto, l'annientamento di ogni gerarchia temporale in poesia corrisponde alla cancellazione di confini spaziali e al superamento della morte stessa. Questa volta però chi passa da uno stato di assenza a uno di presenza non è solo il Tu interpellato. Il testo di Mayröcker propone una svolta assoluta nella prospettiva apostrofica, poiché si spinge fino a consentire all'Io di parlare da morto, uno stato in cui in una concezione ordinaria del mondo, a meno di credere nello spiritismo, non si potrebbe stabilire una qualche comunicazione con i vivi. L'audacia di una simile soluzione appartiene dal punto di vista poetologico alla prassi poetica fuor di misura di Mayröcker, a cui allude l'epigrafe consistente, come si vedrà

⁷⁵⁸ Cfr. JONATHAN CULLER, *op. cit.*, p. 217: «The empty "O" of apostrophe, which has no semantic force, could be said implicitly to allude to all other apostrophes of the tradition».

nel sesto capitolo, in una raccolta di citazioni di Hölderlin (Sc 51):

so ruht so kühlt die Flamme die ihr
voll Asche seid doch der, und *spornt*
die Augen

1 leg mir nur / Blume auf das frische Grab nicht
2 Kranz nicht Tannenhändchen Palmenhaupt und 1 Grusz hinüber in
3 das fremde Land das ich niemals betreten wollte. Besuch mich
4 nicht an meinem Grab es hilft mir nicht ich bin schon
5 tot. Ich bin so traurig jetzt und habe Angst vor dem
6 Verlassen dieser Welt die ich so sehr geliebt mit ihren Blüten
7 Büschen Bäumen Monden mit ihren wunderbaren nächtlichen
8 Geschöpfen. Mein Leben war zu kurz für meinen Lebenstraum

für Edith Schreiber

21.8.08

In questo caso sembra ancora più difficile stabilire a chi si rivolga l'io. È forse Edith Schreiber, alla quale è dedicata la poesia, oppure il lettore stesso o chi altro ancora? A tal proposito, potrebbe tornare utile il pensiero di Culler, che considera l'allocuzione indiretta una caratteristica centrale del genere lirico. La composizione di una poesia, persino quella scritta per un amante con la speranza che nessun altro la legga, implica con un certo margine un'azione indiretta rivolta al pubblico. Si tratta di una "triangolazione" tra Io, Tu fittizio e lettore.⁷⁵⁹ L'apostrofe dunque è un artificio linguistico che nella *performance* della parola poetica coinvolge il lettore. Sul ruolo del lettore tornerò nel paragrafo successivo quando mi occuperò dell'uso del presente. Naturalmente qui si può ancora notare che l'io richiede all'anonimo Tu di posare *un* fiore sulla tomba, un particolare già impiegato in *der Waldesschatten (damals) zerrte mir* (Sc 10) per caratterizzare l'incontro con "il bel viandante" identificabile con Hölderlin e attribuito al poeta in *an EJ* (Sc 19). Per quanto riguarda l'interpretazione di *leg mir nur 1 Blume auf das frische Grab nicht*, l'idea, suggerita da tali associazioni, che il fiore corrisponda alla parola poetica lascia sorgere un interrogativo lecito: che l'io

⁷⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 186 e p. 243.

si aspetti di essere a sua volta interpellato e ricordato nel presente della poesia? Al di là del fatto che questo sia o non sia un desiderio del soggetto, risulta ad ogni modo confermata la potenza smisurata della poesia.

Ciononostante, la sperimentazione con le restrizioni imposte dal senso comune non è praticata con ingenuità in *Scardanelli*. L'io mostra invece di avere una certa consapevolezza critica del gesto iperbolico dell'apostrofe, come svela il più volte citato «erschrecke zuweilen dasz der zu dem ich/spreche nicht da ist» (Sc 9). Anche in questo caso entra dunque in gioco la tecnica dello smascheramento che rende la poesia spazio per la riflessione.

Le varie forme di espressione dell'io qui illustrate, domanda, esclamazione, apostrofe, rivelazione di un desiderio, compongono lo spettro delle prospettive presenti in *Scardanelli*, ulteriormente ampliato, infittito e minato mediante l'introduzione di figure diverse dal soggetto. Anche su questo fronte, prevale una logica non lineare e smisurata, sebbene permanga al suo interno la tensione riflessiva che tiene sempre presente il termine concorrente nell'opposizione.

2. 5 Tempo e spazio

Scardanelli si fonda su slittamenti temporali e spaziali, provocati dall'affastellamento di tempi e luoghi tra loro distanti ma connessi per passaggio diretto tanto da creare una disposizione inconseguente del discorso. L'accentuazione di questo procedimento promuove l'avvento di un nuovo concetto di spazio e tempo, non più determinato da un criterio di omogeneità. Spazio e tempo diventano propriamente emozionali e sono plasmati su una rete di relazioni multiple esistenti tra i molti aspetti dell'io, quali la percezione, il sogno, il ricordo, la fantasia. Il dentro di Sé e il fuori di Sé sono coniugati. Il sentimento dell'infinito trova espressione nel finito, la poesia si libera dalla sudditanza mimetica. Domina una fluttuazione temporale e spaziale.

Anche tempo e spazio dunque, ostacolando la possibilità di fissare con certezza il contesto temporale e locale, non consentono di stabilire una continuità convenzionalmente "logica". In *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* ad esempio è registrabile un continuo passaggio dall'indicativo presente al

preterito, come anche uno spostamento fluttuante tra interno ed esterno (v. 4; v. 7), la citazione di luoghi verosimilmente reali e luoghi della fantasia o del sogno (vv. 2-4) e dell'arte (vv. 11-13). La medesima oscillazione temporale e spaziale, a cui partecipano i riferimenti intertestuali a Hölderlin, è visibile in quasi tutte le liriche della raccolta, comprese *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich Lametta er- e sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit du hast*. Gli slittamenti mirano ad attivare una percezione simultanea di punti differenti nel tempo e nello spazio. Alla simultaneità (quando non al contrasto) rinvia d'altronde anche la congiunzione ricorrente "während".

I verbi in *Scardanelli* sono coniugati in tempi e modi differenti; talvolta è il presente a dominare (ad esempio Sc 7, Sc 9, Sc 12, Sc 44), altre volte invece il passato (ad esempio Sc 10, Sc 11). Anche in questo caso i richiami intertestuali sono modificati in base alle esigenze del nuovo testo, come nella sostituzione del presente indicativo con il preterito in «*während über dem Stege begannen/Schaafe den Zug usw.*» (Sc 16), o nelle variazioni della più volte menzionata citazione delle violette: «*sprossen*» (Sc 13), «*sprieszen*» (Sc 15).

Nonostante la tensione temporale resti interna a *Scardanelli*, l'uso del presente nella raccolta si rivela fondamentale, poiché questo tempo verbale pone l'accento sulla concreta singolarità dell'atto, tuttavia sempre ripetibile nella dimensione lirica. Il presente, anche quando alternato al passato, conferisce energia vitale all'azione poiché la trasferisce in una sorta di eterno "adesso", come accade ad esempio in *leg mir nur 1 Blume auf das frische Grab nicht*. Ancora una volta si tratta di una modalità espressiva che, secondo la riflessione teorica di Culler, diventa, accanto all'apostrofe, centrale nella lirica per creare una fluttuazione temporale in cui domina il presente dell'enunciazione. In questa visione il lettore ricopre un ruolo fondamentale. Anche la costruzione al presente infatti assume un carattere rituale, giacché crea le condizioni per una *performance* ripetibile potenzialmente all'infinito durante le potenzialmente infinite letture.⁷⁶⁰ Un procedimento che è ben visibile in una poesia di *Scardanelli*, *dann hört alles plötzlich auf auch die Lerche Narzisse die* (Sc 37), nella quale una porzione di testo tematizza la dimensione della scrittura stessa, non senza esprimere consapevolezza delle criticità legate alla ricezione (su cui tornerò nel sesto capitolo). Pur ponendo

⁷⁶⁰ Cfr. *ivi*, in particolare il paragrafo *The Lyric Present*, pp. 283-295.

l'accento sulla singolarità del momento, l'uso del presente consente la reiterazione dell'esperienza:

behutsam mit den Augen zu winken (mir nach) und lieblosen und
küssen mein letztes Gedicht : das eben fertig geschriebene aller-
letzte Gedicht und wie die Tränen drüberrollen dasz die Zeilen
zerfließen nämlich *I Zirpen* dasz keiner mehr hört usw

È evidente quanto l'introduzione del presente nella poesia – si è visto d'altronde nel terzo capitolo con *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai* – sia determinante per la poetica della memoria. Il ricordo delle scritture passate nella pratica intertestuale di *Scardanelli* offre già di per sé una loro riattualizzazione. Gli esempi finora citati mostrano che con l'impiego del presente i richiami intertestuali a Hölderlin sono proiettati in un presente indefinito. La *performance* non rimane legata a un momento particolare nel tempo, ma resta sempre attuale nel presente lirico. La poesia continua a sopravvivere al tempo e mostra tutta la sua potenza. A questo punto è difficile non pensare che Mayröcker non subisca il fascino delle poesie della torre, specialmente quelle firmate “Scardanelli”, anche per la loro capacità di creare una dimensione sospesa nel tempo grazie alla predominanza del presente.⁷⁶¹

Un altro importante aspetto da considerare è il rapporto tra il “non più” e il “non ancora”. Come ho accennato nel quarto capitolo, in *Scardanelli* non vi è, almeno non in maniera dichiarata, il progetto utopico di un rinnovamento storico-culturale proprio della lirica tarda di Hölderlin. I due termini, “non più” e “non ancora”, si riferiscono invece più esplicitamente all'ambito esistenziale e poetico. Il primo termine ruota attorno al motivo della perdita dell'idillio infantile e della gioia dei momenti d'amore, calato nel contesto poetico. Diversi esempi nel corso dell'analisi hanno mostrato che la retrospettiva elegiaca costringe alla constatazione della scomparsa del luogo amato e della persona cara, e di conseguenza di una condizione felice e quasi sospesa nel tempo.

Al secondo termine è riconducibile invece il motivo dell'ispirazione, ben documentato nella criptocitazione che vede coinvolti nell'immagine dei «1.fiori (isole)», «1.Blumen (Inseln)» (Sc 18), due dei più grandi rappresentanti dell'inno,

⁷⁶¹ Si noti tra l'altro che l'iterabilità offerta dall'uso del presente ben si coniuga con la ritualità, discussa nel terzo capitolo, che caratterizza le apparizioni in pubblico di “Scardanelli”.

Pindaro e Hölderlin appunto. Il testo di »*da ich 1 Knabe war . . .*« (Sc 35) in particolare rivela però come il “non più” si possa intrecciare al “non ancora”. Mentre il primo termine, già annunciato nel titolo mutuato da Hölderlin, si palesa nel ricordo di Deinzendorf, il secondo fa la sua comparsa per rappresentare la contemplazione della natura e della prima manifestazione dei suoi elementi, come il canto degli uccelli, metafora della poesia: «*aber jetzt ist 1 Mai die Stimme der Nachti-/gall (noch nie gehört) während ich absuche den Himmel nach der 1./Schwalbe : Freundin meiner früher Jahre in D.*». In questa poesia dunque si condensa il motivo ricorrente nell’opera di Mayröcker che lega l’esperienza estatica dell’infanzia a quella successiva e sempre ripetibile dell’ispirazione poetica, rappresentata come se accadesse per la prima volta al fine di conferirgli quasi un valore iniziatico. L’ispirazione diventa così un’ammissione sempre nuova al miracolo della poesia.⁷⁶²

Tanto più utile in vista del sesto capitolo è infine notare che, tra le occorrenze del deittico “dies-”, abbastanza frequente è quella data in combinazione con il sostantivo “Welt” (Sc 48, Sc 49, Sc 51). Il nesso serve per stabilire, come sottolinea *leg mir nur 1 Blume auf das frische Grab nicht*, l’opposizione tra il mondo noto della natura e delle «meravigliose creature notturne» (vv. 6-8) – di cui fa parte ad esempio anche «l’uccello della notte», «*der Vogel der Nacht*» (Sc 25), mutuato da Hölderlin, – e «la terra sconosciuta» della morte, temuta dall’Io (v. 3). Tuttavia, come si è visto a proposito di *leg mir nur 1 Blume auf das frische Grab nicht* e come si vedrà ancora nel prossimo capitolo, anche in questo caso contro il rispetto della consequenzialità logica sono previsti sconfinamenti tra gli opposti.

Sintetizzando in poche righe quanto osservato in questo paragrafo, il rapporto tra lineare e antilineare, in cui si vedono ugualmente coinvolte risonanze inniche ed elegiache, è documentato anche nell’approccio alle categorie di tempo e luogo, ma è la tendenza antilineare ad imporsi anche questa volta.

⁷⁶² Si veda anche la variazione del motivo (Sc 37): «*dann hört alles plötzlich auf auch die Lerche Narzisse die/Nachtigall die unscheinbar in dem Blätterdach die ich nie sah/nie hörte, die mit roten offenen Schnäbeln pfeilenden Dorfschwal-/ben*».

2. 6 Ricorrenze nella tipografia e nell'interpunzione

Questa tappa del percorso tenta di descrivere il fenomeno tipografico e interpuntivo nell'aspetto singolare assunto in *Scardanelli* che, mostrando devianze rispetto al comune uso istituzionale, diventa «fattore stilistico sovraesposto», il cui paradigma nella poesia moderna occidentale è rappresentato dal *Coup de dés* di Mallarmé.⁷⁶³ In *Scardanelli* la spregiudicata libertà stilistica, sia nella pienezza formale sia nell'introduzione di vuoti tipografici e nell'utilizzo – salvo eccezioni – parsimonioso dei segni interpuntivi, ben si sposa con una scrittura segnata da un'urgenza emotivo-espressiva e in prevalenza distante da una rappresentazione asciutta e sobria. Non sembri infatti una contraddizione, se non terminologica, che alla nota “dismisura” iperbolica sia riconducibile non solo l'uso eccessivo di interpunzione ma anche la sua pressoché totale assenza.

Come in molta letteratura del Novecento, tipografia e interpunzione funzionano nella raccolta

da attivatori – meno discreti e più potenti – di valori stilistico-espressivi; da catalizzatori di sovrasensi, di connotazioni ulteriori; da demolitori di frontiere tra i vari livelli della lingua (soprasegmentale, sintattico, semantico, pragmatico, testuale, ecc.) ai quali essi vengono tradizionalmente ascritti sulla base di ruoli, funzioni, usi; infine, da costruttori di testo – di spazio e tempo del testo – più liberi e vistosi (più affidati alla dimensione visuale della lettura) rispetto a un'interpunzione piana che, con un traslato dal campo lessicale, potremmo definire meramente denotativa.⁷⁶⁴

Partendo dall'ultimo punto suggerito da Tonani, si può dire che le operazioni tipografiche e interpuntive intervengono su spazio e tempo in egual misura, giacché esse costituiscono il corpo della scrittura e della lettura. Secondo alcuni critici francesi del Novecento, è il concetto di ritmo che nell'opera letteraria appiattisce la divergenza tra oralità e testualità, tra parlato e visto, tra tempo e spazio. Il ritmo infatti diventa nella scrittura e nella lettura letteraria elemento che organizza i movimenti della parola sulla

⁷⁶³ ELISA TONANI, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012, p. 11. Su Mallarmé si veda ivi, p. 220.

⁷⁶⁴ Ivi, p. 11.

pagina, anche e soprattutto attraverso la punteggiatura e l'aspetto grafico.⁷⁶⁵ Lo conferma la stessa Mayröcker quando spiega il proprio interesse per le potenzialità della virgola.⁷⁶⁶ In *Scardanelli* la possibilità di unire dizione e vista offerta da un simile strumentario ritmico-sintattico è sfruttato sapientemente per dar forma al "Gesang", parlato cantato e scritto, e, com'è intuibile, per rafforzare la *performance*, rendendo la lettura o la recitazione della poesia un'esperienza diretta, «somantica» e piacevole.⁷⁶⁷

Ripercorrendo i vari esempi finora riportati, diventa visibile come la marcatura di parole in corsivo, gli spazi tipografici e i segni interpuntivi modellino il parlare nel testo (anche quello di Hölderlin) con le proprie dinamiche e velocità e indirizzino per così dire il lettore nelle esecuzioni successive.⁷⁶⁸ D'altra parte occorre tener sempre presente un persistente margine di scarto tra scritto e orale nel momento particolare e concreto della ricezione del testo. A ogni singolo lettore spetta ad esempio la decisione sulla regolazione del volume della voce, sulla durata della pausa di un bianco o di una virgola.

In *Scardanelli* parole e bianco del foglio, testo scritto e supporto funzionano inoltre in maniera complementare nei confronti del significato. Essi lo minacciano e lo valorizzano a un tempo. Da un lato il bianco e l'interpunzione si offrono come strumenti di frammentazione e omissione, e quindi possono minare alla base il senso, ma allo stesso tempo possono conferire maggior forza linguistico-semanticamente alla parola che, essendo isolata, è messa in rilievo. Dall'altra parte i segni interpuntivi possono fungere da connettori creando nei nuovi conglomerati uno scombussolamento dei rapporti semantici che, come si è visto in precedenza, può aumentare il peso specifico dei significati o ridurlo a favore dell'aspetto grafico e fonico della parola. Anche dalla distribuzione tipografica di parole e versi scaturiscono affinità e discordanze che

⁷⁶⁵ Sull'interpretazione della nozione di ritmo come luogo di incontro tra oralità e testualità, tempo e spazio nella critica francese si veda ivi, pp. 219-226.

⁷⁶⁶ Cfr. nota 272.

⁷⁶⁷ Cfr. JONATHAN CULLER, *op. cit.*, p. 171: «At a basic level rhythm seems not so much a matter of interpretation as a direct experience, the result of a rhythmic competence, though mediated by culture; it thus offers a somatic experience that seems to have a different status than the comprehension of a poem. Bringing someone to hear or feel a rhythm is procedurally different from trying to explain the meaning of a poem. Even though we know that rhythms are constructed, this experience seems to give rhythms an exteriority to the mind, as if they were an external force. [...] the rhythm seems independent of us [...]. Rhythm prompts and appeals to the body's own ideas [...]: in its somatic dimensions, rhythm is a source of pleasure». Sul ruolo del ritmo nella poesia si veda in particolare il paragrafo *Rhythm and Repetition*, pp. 132-185.

⁷⁶⁸ Cfr. anche nota 523.

portano alla composizione o scomposizione semantica. Il bianco stesso acquisisce d'altronde valore semantico diventando silenzio e «incubatrice della parola, che vi matura e vi potenzia significato».⁷⁶⁹

Partendo dai grafemi, si nota, ad esempio in *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich* Lametta *er-*, che la rarefazione dell'interpunzione tra elementi seriali o meno corrisponde a una dizione tesa a non arrestare il flusso travolgente – con evidenti ripercussioni sul ritmo –, che i due punti avviano la variazione di un motivo presentato prima di essi, alle volte innescando una catena in cui l'eterogeneità dei nuovi elementi produce e distrugge il senso (vv. 11-17), che l'inserimento della virgola ha funzione incidentale (v. 20) o straniante quando cade dove non vi sono esigenze grammaticali (v. 17). Le virgolette mancano dove si riferisce e compaiono invece nel contesto circostante per disporre strati di citazioni, i cui confini diventano indefiniti, andando a creare contaminazioni tra il proprio e l'altrui nel momento in cui viene tralasciato il segnale di chiusura (vv. 18-21). Le parentesi riportano parole altrui con allusione a una struttura polifonica (v. 25) e talvolta, se associate ai puntini di sospensione o se lasciate aperte, al frammento, diventando manifestazione di un parlato mozzato o di una bozza inconclusa (v. 21). A tal proposito, non sono trascurabili le potenziali suggestioni suscitate sulla sensibilità ricettiva dell'autrice dall'uso delle parentesi nella trascrizione di Sattler per segnalare cancellazioni effettuate dal poeta (FHA IV, 8), dispositivi vistosi che spezzettano il testo. Si è visto anche che le parentesi servono alla frantumazione nella raccolta di Mayröcker persino quando intervallano il flusso con sbalzi associativi e digressivi, «mein Gehirn (Gedicht)» (Sc 15), confutazioni, «die KNOSKE (nein, nicht KNOSPE)» (Sc 19), precisazioni, «sein Sacktuch (kariert)» (Sc 19), o domande, come «(waren die Gräser schon/gelb?)» (Sc 22).

Le parentesi formano delle isole di varie dimensioni per introdurre pause, dare risalto al loro contenuto e creare una rete di corrispondenze o discordanze nel testo che hanno evidenti ripercussioni sulla presentazione delle emozioni e delle interazioni innico-elegiache. Le parentesi circondano, abbracciano, si avvinghiano a parole “insulari” ed “eremitiche”, alle cose forse meno vistose ma capaci di coinvolgere, infiammare, estasiare l'animo, quelle che traducono insomma la nota logica poetica in scrittura.⁷⁷⁰ Questo segno grafico diventa pertanto realizzazione del frammento e alcova in cui si

⁷⁶⁹ ELISA TONANI, *op. cit.*, p. 230.

⁷⁷⁰ Cfr. nota 301.

concreta la relazione intima ed erotica con il linguaggio tramite apparizioni che rivelano il procedimento antilineare del pensiero e della scrittura. In tal senso, le parentesi potrebbero essere prese come segno tangibile dell'affinità elettiva tra Mayröcker e Hölderlin, anche se derivante in parte dalla lettura di Bertaux e dell'edizione di Sattler. E forse proprio per questa ragione, in *Scardanelli* esse sono più pervasive rispetto alla produzione lirica precedente. Tra le parentesi ricorre anche il nome abbreviato del poeta «(Höld.)», che in una poesia risuona simultaneamente con l'altrettanto inquadrato da parentesi «(Hain)» (Sc 22), o altrove per intero «(Hölderlin)», gemellato con «(Hibiskus)» (Sc 38). In questo modo nella raccolte Hölderlin fa coppia con la natura.

Come ho anticipato nel terzo capitolo, i due punti, equidistanti dai due termini posti in relazione (quasi a indicare l'eliminazione di qualsiasi gerarchia), segnalano una pausa e una certa continuità del pensiero a un tempo. Oltre alla variazione di un motivo, essi possono introdurre una specifica qualificazione del termine che li precede, come si è visto nel caso di «Blume des Dichters : warme/Asche» in *an EJ*. In *Scardanelli* anche i puntini di sospensione, sempre due e piuttosto distanti l'uno dall'altro, hanno, accanto all'effetto oralizzante (che pertanto avvicina il linguaggio all'orale), una funzione frantumante ad esempio in «(oh sweet April . .)» (Sc 28)⁷⁷¹ e in un riferimento a Hölderlin «1/liebes Glück I Andenken an reichere Tage . .» (Sc 33). La sbarra obliqua, discussa ampiamente nel terzo capitolo, indica una contrapposizione dagli estremi permeabili, responsabile di interazioni semantiche, oppure intercala il dettato, ad esempio nel testo di *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai*, come fanno anche le virgole nel titolo appena citato o come fanno diversi segni in collaborazione, non a caso, nel verso tanto allusivo (Sc 36):

(diese robotisierende Sprache : als er anfing / Gaudium / wie I
Roboter, abgehackt, zu sprechen)

Nella raccolta è del tutto assente il punto e virgola. Del punto esclamativo vi è un unico esempio già citato (Sc 52), mentre quello interrogativo è documentato due volte (Sc 22, Sc 44). Il trattino, abbastanza rappresentato, sfrutta le possibilità offerte dai segni distinti in tedesco in *Gedankenstrich*, che ha un'esplicita valenza omissiva e

⁷⁷¹ Cfr. anche Sc 16: «(aber es fallen auseinander meine Gebeine . .)».

sospensiva, e *Bindestrich*, che assume invece una funzione connettiva o divisoria.⁷⁷² Da un lato il trattino ha la capacità di legare enunciazione e pensiero, detto e non detto, come in (Sc 29):⁷⁷³

[...] *diese Gräslein im Teutoburger*
Wald als ich aus dem Zugfenster (*wähnte*) inmitten Leberblümchen Flü-
then (dergleichen) –
als wir den Hang [...]

Dall'altro lato questo particolare segno unisce e separa a un tempo segmenti eterogenei, ad esempio nel verso 11 di *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende*, o invece quasi contigui, come in «die verzettelten (einzelnen)/Schuhe im Flur – nachts zur Toilette wankend stolpere ich darüber (Sc 53).

Accanto a una modalità interpuntiva e tipografica assecondante la norma, diversi procedimenti testimoniano in *Scardanelli* la ricerca di modi inconsueti nell'approcciarsi al testo, non più solo da leggere ma anche da «guardare».⁷⁷⁴ In primo luogo la classica interpunzione è integrata mediante il ricorso a segni provenienti da ambiti diversi da quello letterario. Dalla matematica o meglio dalla stenografia confluiscono in alcune poesie i numeri e il segno della moltiplicazione per il tedesco *mal*, ossia «volta», come «er küszte mich 3 x» (Sc 15), «als sie noch 1 x winkte» (Sc 29), e persino nelle citazioni di Hölderlin, «die 1.Blumen» (Sc 18). Il primo esempio citato consente inoltre di segnalare l'uso della combinazione “sz” per la realizzazione della lettera tedesca “ß”.

In secondo luogo la punteggiatura si fa «preparazione o eco della parola».⁷⁷⁵ Quest'ultimo fenomeno si palesa ad esempio quando, nel passaggio più volte citato, è tematizzata la precarietà della scrittura stessa sottoposta a un processo di liquefazione materializzato nell'assenza del puntino finale in «usw» (Sc 37), abbreviazione che solitamente nella raccolta è provvista del punto finale ed esibisce il carattere di lavoro incompiuto (Sc 14, Sc 15). In terzo luogo, se il corsivo connette artificio grafico a esperienza fonica, traducendo graficamente un grido ad esempio nel prelievo

⁷⁷² Cfr. ANNA L. LEPSCHY, GIULIO LEPSCHY, *Punteggiatura e linguaggio*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di Bice Mortara Garavelli, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 3-24: 17, citato in ELISA TONANI, *op. cit.*, p. 226.

⁷⁷³ Cfr. anche altri esempi nella raccolta (Sc 38, Sc 42).

⁷⁷⁴ ELISA TONANI, *op. cit.*, p. 358.

⁷⁷⁵ Ivi, p. 230.

intertestuale «*die Welle wellte*» che entra in contrasto con la precedente espressione «*immer leiser*» (Sc 43), il maiuscolo si fa punto di incontro tra segno tipografico e concetto rilevante o neologismo, come accade con «*die KNOSKE (nein, nicht KNOSPE)*» in *an EJ* o, citando Hölderlin, «UNBEQUEM» (Sc 50).⁷⁷⁶ Infine l'utilizzo apparentemente incongruente di interpunzione e tipografia dà l'impressione di derivare da uno stato confusionale, da una scelta irriflessa, da una condizione ipereccitabile, andando dunque a visualizzare quel disordine, emotivamente carico, in realtà ordinato a dispetto della linearità.

Per quanto sia evidente una disposizione tipografica eterogenea nella raccolta, è bene porre l'accento su un aspetto centrale nella configurazione della pagina che compare a partire da *der lächende weisse Schwan auf dem weissen Badetuch* =/Scardanelli *Version* (Sc 25-26), dunque quasi a metà della raccolta. Nella storia grafica interna alla lirica di Mayröcker *Scardanelli* rappresenta infatti una fase di nuova sperimentazione con la lunghezza del verso che, come si è visto, quando è interrotto dallo stacco dell' capo, prosegue talvolta secondo un allineamento anomalo sul margine destro del foglio, decretando simultaneamente il proprio statuto di lacerto e di residuo dell'eccesso formale. Forse allora non è un caso che il nuovo corso della tipografia sia avviato proprio dal testo che si presenta come una "versione" ispirata a Scardanelli, la figura che rientra nella nozione di dismisura in *Scardanelli* tramite l'immagine mitografica del poeta nella torre, costruita (e costantemente alimentata) attorno all'idea romantica della potenza oracolare della sua lingua, incomprensibile ai più a causa della disconnessione logica che la caratterizza. Allo stesso tempo i termini graficamente isolati a destra, esattamente come le parole solitarie allineate a sinistra, acquisiscono un maggiore rilievo semantico e fonico in mezzo al dettato rigoglioso che li precede o che li segue. La procedura presenta insomma il momento in cui la parola è stata appena disgregata o non è ancora aggregata, come accade nel testo in questione a un concetto chiave della poesia e dell'intera raccolta, «o du prophetische», e altrove ad un elemento della catena citazionale discussa a proposito di *an EJ*, «Asche». In entrambi i casi il bianco accoglie il silenzio, che sia frattura, cancellazione o che sia invece attesa della parola e della sua rivelazione epifanica.⁷⁷⁷

⁷⁷⁶ Cfr. anche nota 523.

⁷⁷⁷ Cfr. anche ELISA TONANI, *op. cit.*, p. 324.

La rottura del verso colpisce in varia misura ogni tipo di sintagma. In particolare con vari tentativi condotti sul materiale estratto dalle poesie di Hölderlin l'enjambement pare saggiare i propri limiti. Accanto alla illesa apparizione «*wo die verborgenen Veilchen sprossen*» (Sc 14) si trova «*wo/die verborgenen Veilchen sprossen*» (Sc 13) e «*so die verborgenen/Veilchen sprieszen*» (Sc 15), soluzione ripetuta più avanti con qualche variazione (Sc 16).

La dizione frammentata dai bianchi lascia emergere una sorta di bisbiglio sotterraneo. Non solo tramite la maschera intertestuale che si appropria di versi altrui, ma anche mediante la sua interazione con il silenzio la parola poetica rivela e cela a un tempo, crea relazioni con gli altri lessemi senza metterle a nudo in maniera puramente discorsiva, si distingue dal resto per dissonanza e riecheggia nell'insieme.⁷⁷⁸ Isolamento e connessione sono le parole d'ordine nell'unione dell'eterogeneo.

In *Scardanelli* l'impiego di minuscole o parentesi a inizio di poesia indica l'irruzione improvvisa della parola sulla pagina. L'assenza del punto fermo al termine della poesia è compensata dallo spazio bianco, il quale, decretando la fine (da intendere forse come pausa provvisoria) del testo, acquista maggiore importanza. Solo in un caso compare il punto come forma di chiusura della poesia, operando in modo brutale e inaspettato (Sc 32-33); esso precede nella raccolta un esempio di "imitazione" della virgola apposta dopo l'ultimo verso (Sc 34), di cui l'autrice, come ho già precisato per una poesia precedente a *Scardanelli*, attribuisce ironicamente la paternità alla scrittura frammentaria di Hölderlin.

La presenza di tali strategie dà l'impressione che siano categorie come inizio e fine, alto e basso, a essere messe in discussione attraverso una scrittura da questo punto di vista non gerarchizzata. La continuità non asseconda il margine sintattico, ma resta invece nonostante l'interruzione, non solo tra poesie della raccolta, ma anche tra un libro e l'altro dell'autrice, andando così a comporre un'unica grande opera.⁷⁷⁹

Gli esempi riportati dovrebbero aver inoltre mostrato che l'insieme degli accorgimenti tipografici e interpuntivi presi in esame ha implicazioni sulle tonalità emotive del testo. Essi amplificano la tensione emotiva di cui il testo è impregnato e talvolta la determinano, specialmente nel caso della sbarra obliqua. In particolare lo

⁷⁷⁸ Cfr. ELISA TONANI, *op. cit.*, p. 312.

⁷⁷⁹ Questo uso particolare della punteggiatura infatti è ugualmente presente in altri testi di Mayröcker, come dimostra lo studio sdi Kunz sulla prosa (cfr. EDITH ANNA KUNZ, *op. cit.*, p. 46).

stacco tipografico più o meno esteso traduce la sospensione e i sobbalzi provocati dall'impeto del dolore e dell'entusiasmo e sembrano ricalcare le orme degli schizzi di Hölderlin, testimoni del travaglio creativo di prove e ripensamenti, in cui esperienze emotive si interrompono d'un tratto per poi talvolta riaffiorare quasi inaspettate.

È bene infine ricordare che l'atomizzazione del linguaggio, più che tradurre una crisi, corrisponde nella «letteratura della frantumazione» al proliferare della parola nella dispersione. Tale idea diventa più tangibile in *Scardanelli* là dove il materiale lessicale appare quasi diviso in particelle che, facendo tesoro dei silenzi, si propagano sulla pagina determinando una conseguenza a livello grafico: i versi sembrano moltiplicarsi e la poesia occupa a conti fatti un'intera pagina o più pagine (Sc 32-33, Sc 39-40, Sc 41, Sc 52-53).

Anche ai principali procedimenti di sistemazione dei bianchi e di interpunzione sono imputabili dunque tendenze già incontrate prima, sarebbe a dire lo straniamento, l'intensità emotiva e l'eccesso, infine la discontinuità sempre relazionata però alla continuità, con un primato dello sperimentale e meno “logicamente” lineare sul consueto e istituzionale grazie al ricorso a diversi modelli di testualità.

Prima di procedere oltre è bene sistematizzare i risultati ottenuti dall'analisi formale e integrare da un punto di vista storico-letterario le argomentazioni esposte al fine di cominciare a rispondere agli interrogativi posti all'inizio del capitolo sull'approccio di Mayröcker con la tradizione documentato in *Scardanelli*.

L'organizzazione testuale della raccolta riflette i vari aspetti⁷⁸⁰ già incontrati nei precedenti capitoli: la ricerca dell'Altro, del non prestabilito e dell'imprevisto nel già conosciuto, la tensione verso il non immediatamente tangibile o, da un punto di vista linguistico-semantico, comprensibile, il divenire di ciò che non conosce una fine. E ancora, le opposte tendenze alla dispersione estatica e alla concentrazione, alla totalità e all'identità, al contatto e all'isolamento, alla ripetizione e alla variazione, infine l'interazione tra gli estremi, prima di tutto tra gli estremi emotivi e tra quelli di genere.

⁷⁸⁰ A riprova della continuità all'interno dell'opera di Mayröcker, alcuni di questi aspetti sono stati individuati dalla critica in testi precedenti a *Scardanelli*. Si veda ad esempio HEIDEMARIE STEGMANN-MEIBNER, *Motive und Variationen in Texten von Friederike Mayröcker*, in «Text+Kritik», 84, 1984, pp. 71-78.

A conferma di quanto osservato in via preliminare riguardo alla trasmissione e alla rielaborazione del passato letterario, Mayröcker infatti impiega i mezzi stilistici mutuati dalla tradizione e rinvenuti in Hölderlin, per simulare la sua ambivalente poetica degli affetti. Specialmente l'analisi della sintassi di *Scardanelli* ha mostrato più nel profondo il rapporto tra inno ed elegia, le cui trame sono fittamente intrecciate nella struttura discontinua e frammentaria del testo. L'interruzione imprevista della frase ha il compito di esprimere formalmente l'esperienza del dolore e dell'estasi entusiastica per trasalimento elegiaco e innico, tendenza evidentemente percepita dall'autrice nei desultori, segmentari ed eterogenei testi di Hölderlin, non solo in quelli tardi, ma anche in quelli precedenti al 1800. È questa la più grande eredità, se così si può dire, del grande poeta di frammenti elegiaco-profetici a una delle maggiori autrici contemporanee. L'interesse mostrato per gli abbozzi delle odi, non presi in considerazione nella storia della ricezione poetica del poeta, rende inoltre l'esperienza di *Scardanelli* unica nel panorama letterario europeo.

Con *Scardanelli* Mayröcker riesce a dimostrare non solo sul piano sintattico, ma anche sul piano semantico-lessicale, fonologico, grammaticale che non esistono opposti inconciliabili nella propria concezione, primi fra tutti quelli dati da inno ed elegia. A tale scopo, quale fonte intertestuale l'autrice sceglie giustamente colui che, a questo punto della tesi, può essere designato con certezza il suo precursore. Con i frammenti innici di Hölderlin *Scardanelli* ha in comune il lavoro, seppure in forma differente, con le categorie del concreto e dell'astratto, la sospensione della frase e la presentazione della condizione precaria dell'Io. La raccolta inoltre condivide con (gli schizzi per) odi, inni ed elegie del predecessore il modo di operare mediante l'integrazione di elementi discorsivi e antilineari, con un netto primato di questi ultimi, che in *Scardanelli* si traduce in un'accumulazione antilineare. Sulle orme di Hölderlin però Mayröcker trova la propria strada, servendosi anche della lezione avanguardista, e per assecondarla arriva a modificare i prelievi effettuati dalle liriche del poeta. La tendenza contaminatrice "più temperata" di Hölderlin viene accolta in *Scardanelli* per essere radicalizzata e orientata alla dismisura.

Ovviamente il ritorno dell'espressione innica in Mayröcker è da interpretare tenendo presente il momento di rottura con la tradizione profetico-oracolare fortemente legato

alla distorta ricezione di Hölderlin,⁷⁸¹ di cui ho dato conto nel secondo capitolo. Può sembrare anacronistico e forse ingenuo che un'autrice del XXI secolo riprenda da Hölderlin lo slancio entusiastico e il tono oracolare, tanto abusati per ragioni politiche da diversi interpreti nel corso del Novecento. Non si tratta però di una singolare e inopportuna nostalgia di un mondo ormai svanito. Innanzitutto, se è vero che alcuni poeti, tra i quali Brecht, Brinkmann, Rühmkorf, Enzensberger, si riallacciano al genere innico per farne oggetto di parodia, è altrettanto vero che la ripresa del tono sostenuto da parte di Mayröcker non è un caso isolato nella lirica del secondo dopoguerra. Rappresentanti di questa tendenza sono infatti Paul Celan, Ingeborg Bachmann con *An die Sonne*, Ernst Meister e Nelly Sachs.⁷⁸² In secondo luogo, in particolare in *Scardanelli*, si può leggere il collegamento alla tradizione, ma soprattutto a Hölderlin, da parte di Mayröcker proprio come tentativo di affrancare l'espressione innica da passate manipolazioni e di riportare la poesia ispirata alla grandezza antica, la stessa grandezza ricercata da Hölderlin in epoca moderna attraverso lo studio di Pindaro.⁷⁸³ Lo testimonia nella raccolta l'appropriazione di moduli espressivi del passato, rinvenibili specialmente in Hölderlin, che conferiscono energia alla forza vitale dell'arte poetica e autorevolezza al momento dell'ispirazione. La riattivazione trasformatrice dell'eredità, pur essendo manifesto di una scrupolosa esattezza della forma, corrisponde sul piano linguistico alla rottura della rigorosa continuità logica in cerca di una visionarietà oracolare.

Nella concezione di Mayröcker la poesia profetico-oracolare devia però rispetto all'interpretazione data da Hölderlin. Proprio l'inseguimento dell'esaltazione entusiastica sancisce con la sua smisuratezza una netta differenza tra i due autori.

In *Scardanelli* l'enunciazione poetica in sé assurge in primo piano, non è imitazione della vita ma evento proprio, grazie all'artificio sperimentale e alla realizzazione del concetto di *performance*, altrettanto rintracciabili in Hölderlin. L'enunciazione lirica mostra la sua energia vitale allontanandosi dalla logica comune fondata sulla coerenza

⁷⁸¹ Le citazioni tratte dalle liriche di Hölderlin giocano un ruolo centrale anche nelle prose di Elfriede Jelinek, specialmente in *Wolken.Heim*. Il pre-testo però è qui oggetto di ironia e profanazione. Il tono innico diventa un espediente per smontare l'Io letterario e denunciare l'aggressività nazionale insita nella società (cfr. DIETER BURDORF, "Wohl gehn wir täglich, doch wir bleiben hier". Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks, in «Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht», 66, 1990, pp. 29-36).

⁷⁸² Cfr. ANDREAS KRAB, *Hymne*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. II, cit., pp. 105-107; DIETER BURDORF, *Einführung in die Gedichtanalyse*, cit., pp. 127 sg.

⁷⁸³ Su Hölderlin si veda DIETER BURDORF, *Friedrich Hölderlin*, cit., p. 117.

degli enunciati, sulla corrispondenza univoca tra significante e significato e tra segno e referente, sull'articolazione sintattica ordinata e compiuta. In particolare l'apostrofe, abbandonata da Hölderlin nelle più sobrie poesie della torre, è una marca vistosa dell'*hybris*, dell'affidamento alla poesia dell'energia capace di portare al di là dell'immediatamente visibile e del senso comune.

La "dismisura" espressiva è però la modalità scelta anche per presentare le movenze elegiache. Come dovrebbero aver mostrato le pagine precedenti, *Scardanelli* infatti si fonda altresì sull'intenso confronto con la tradizione dell'elegia. Dopo il 1945 l'elegia classica ricorre non più nel suo aspetto metrico o tematico, ma per lo più come citazione nel titolo, connessa all'accusa e al lamento di tipo politico oppure al nome di un luogo.⁷⁸⁴ Un caso particolare è rappresentato da un esempio risalente a tempi più recenti. Nella raccolta *September-Elegien* di Durs Grünbein (2002) il tono elegiaco, posto in relazione alla banalità del giorno successivo al terribile attentato dell'11 settembre, è sottoposto infatti a una critica satirica.⁷⁸⁵

Con la ripresa del tono elegiaco Mayröcker dunque sembra distinguersi anche in questo caso dal generale quadro letterario a lei contemporaneo. Per descrivere il rapporto di *Scardanelli* con questa forma poetica, non basta infatti fermarsi alla menzione dell'elegia nel titolo della poesia finale della raccolta. Le scelte lessicali riportano tracce del lamento, del lutto, del senso di smarrimento esistenziale, elementi costitutivi nella letteratura della compassione di Mayröcker, rafforzata dai rimandi a quello che, ho evidenziato più volte, è da alcuni considerato il più grande poeta elegiaco tedesco. Nel prossimo capitolo tenterò di stabilire quali siano le implicazioni della ripresa della tradizione innico-elegiaca sul piano tematico.

Per concludere lo studio dell'organizzazione testuale di *Scardanelli*, si può dire che la giustificazione per le varie anomalie formali incontrate risiede nel primato della forma sul senso. A dirigere la poesia sono l'invenzione e la memoria, lasciando che le ragioni del ritmo vincano su quelle del significato. Seguire il ritmo significa per il linguaggio accogliere relazioni arcane che danno movimento, modellarsi sul mistero di

⁷⁸⁴ Cfr. DIRK KEMPER, *Elegie*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. I, cit., pp. 429-432: 431.

⁷⁸⁵ Cfr. LEONHARD HERRMANN, SILKE HORSTKOTTE, *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart, Metzler, 2016, pp. 99 sg.

alternanze non appagate dal contenuto, diventare «palpito» e «trattenuto respiro»,⁷⁸⁶ e soprattutto diventare poesia che canta.⁷⁸⁷ Prestara attenzione al ritmo infine vuol dire aderire anche a un progetto rivoluzionario di valenza politica, poiché offre la possibilità di rinnovare «la percezione attraverso i nuovi ordini» stabiliti dall'«uso poetico della lingua», «minando alla base le distinzioni e le definizioni di realtà che ordinariamente viviamo».⁷⁸⁸ La parola poetica diventa un luogo di sovversione.

⁷⁸⁶ GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1992, p. LXXVI.

⁷⁸⁷ Cfr. *ivi*, p. LXXII.

⁷⁸⁸ Cfr. JONATHAN CULLER, *op. cit.*, p. 167: «In focusing on the rhythm we increase the possibility that poetic use of language will renew perception, through its new orderings, “undermining the distinctions and definitions of reality as we ordinarily live them”».

Sesto capitolo

«auch die entzündbare Brust der Strophen».

L'umanità del "canto" tenace e ardito: Hölderlin nell'organizzazione tematica di
Scardanelli

Riferendosi alla lirica di Mayröcker, Peter Waterhouse annuncia l'esistenza di "non-significati" nel linguaggio. Delle parole emerge così la leggerezza; esse sono «movimenti e voli».⁷⁸⁹ Ciò non significa tuttavia che i testi di Mayröcker siano spazi in cui non è generato alcun significato. Come mostrato nel capitolo precedente, le poesie di *Scardanelli* richiedono sì di ascoltare i suoni e di prestare attenzione prima di tutto alla forma, ma al contempo si affidano alla forza del linguaggio per la produzione di significati, senza con questo ancorare la parola all'univocità del senso.

È compito delle «immagini di scrittura» accogliere il significato e lasciarlo misurare con le varie componenti semantiche fluttuanti nel testo. L'apparizione ricorrente di immagini poste in relazione tra loro mediante le operazioni del montaggio e dell'associazione costruisce una fitta rete di temi e motivi che rimandano a modelli innico-elegiaci. Analizzando da vicino le immagini più frequenti in *Scardanelli* e prestando maggiore attenzione a quelle derivate dalla lettura delle liriche di Hölderlin, sarà dunque possibile stabilire in che modo il rapporto intertestuale contribuisca a strutturare temi e motivi nella raccolta.

Con la ripetizione e la variazione delle immagini anche i motivi sono ripetuti e variati. Il tema diventa uno schema di riferimento frammentato in elementi minori e potenziato tramite accumulazione di citazioni, metafore, motivi introdotti in contesti che di volta in volta ne alterano e ne deformano il senso: un procedimento che porta inevitabilmente alla contraddizione logica e alla vaghezza semantica della parola. La logica poetica dunque ha delle conseguenze anche sull'articolazione del tema, il quale appare ridotto in particelle linguistiche che si sottraggono alla linearità per andare invece a generare il già noto effetto di simultaneità dell'eterogeneo e una moltiplicazione di prospettive che entrano spesso in contrasto le une con le altre. Le

⁷⁸⁹ Cfr. PETER WATERHOUSE, *op. cit.*, p. 16: «Doch das sind die Bedeutungen. Doch die Worte haben auch Unbedeutungen, sind wie Bewegungen und Flüge. Wer die Unbedeutungen oder die Nichtbedeutungen eines Worts verstehen möchte, wird sich das Wort anhören».

poesie si contraddistinguono per il richiamo ai processi di natura percettiva ed emotiva, ai diversi processi cognitivi (fantasia, ricordo, sogno) e il rinvio alla scrittura, che conferisce ai testi una forte valenza metatestuale. Con la sua tecnica Mayröcker propone così la variazione di un modello ereditato che coniuga l'esplorazione e l'ampliamento delle componenti individuali, specialmente quelle emotive, con l'esperimento linguistico.⁷⁹⁰ Di conseguenza nel corso dell'analisi alcune immagini torneranno spesso per essere osservate da prospettive differenti, ovviamente senza alcuna pretesa di completezza. Coerentemente con l'impostazione del presente capitolo, l'orientamento di questa analisi sarà più tematica che formale.

Nello studio di *Scardanelli* intendo continuare a seguire il percorso di ricerca finora compiuto, circoscrivendo pertanto l'indagine a tre principali nuclei tematici della raccolta: il rapporto tra Io e Altro, la memoria e infine la dismisura. Fondamentale per questo prospetto della struttura tematica è prendere in considerazione il potenziale interpretativo dei motivi che costituiscono l'organizzazione semantica e l'intreccio testuale. Si vedrà infatti che temi e motivi si compenetrano e costituiscono una fitta rete di associazioni che danno forma a un'idea di poesia "umana", resistente, audace e libera. Come ultimo punto, ma non per importanza, l'indagine integrerà le risposte fornite alla fine del capitolo precedente sulla ripresa in *Scardanelli* della tradizione innico-elegiaca che passa principalmente sulla direttrice tracciata da Hölderlin.

1. Io e Altro

La relazione tra il soggetto e il mondo circostante svolge un ruolo centrale nella strutturazione di *Scardanelli* ed è sostenuto dall'impianto intertestuale di cui Hölderlin è attivo protagonista. Ciò è emerso più volte nel corso di questo lavoro, nel quale ho approfondito per ora le relative implicazioni formali, soprattutto tramite lo studio dell'apostrofe. Da un punto di vista tematico è possibile riscontrare alcune costanti: in primo luogo la ricerca del contatto con l'altro-da-sé⁷⁹¹ non è limitato solo a persone o

⁷⁹⁰ Per quanto riguarda le prose, tali procedure formali sono state studiate da Riess-Beger (cfr. DANIELA RIESS-BEGER, *Lebensstudien*, cit., pp. 51-55).

⁷⁹¹ Le teorie contemporanee propongono diverse definizioni per il concetto dell'Altro, il quale viene spesso adoperato come sinonimo di alterità («Alterität») ed estraneità all'Io («Fremdheit»). In particolare Albrecht ritiene che all'aggettivo "fremd" siano ascrivibili significati come appartenente a un altro Paese

figure, bensì è esteso anche a luoghi ed elementi naturali; in secondo luogo l'Altro è spesso assente o morto. La morte stessa d'altronde è la forma più estrema dell'assenza. Inoltre sono registrabili due tendenze contrastanti del soggetto nei confronti del mondo. Da un lato l'Io ricerca isolamento e protezione, dall'altro lato egli si apre al mondo, ma sente il peso della propria emarginazione sociale. In entrambi i casi il soggetto è sospinto dall'amore che coinvolge esperienza estetica e mondo. Una forma d'amore, nonché di impegno poetico ed etico, promossa in *Scardanelli* è infine la compassione, la partecipazione emotiva alla pena dell'Altro, alla cui base vi è l'esperienza della sofferenza e un'assoluta disponibilità alla condivisione delle emozioni altrui.

Come ho già anticipato trattando le immagini della pecora e dell'agnello, il motivo bucolico dell'idillio è essenziale per la costituzione testuale e intertestuale di *Scardanelli*. Ad esso sono riconducibili altre immagini, quali la montagna, il bosco, l'abisso, l'isola, le erbe, attorno alle quali ruotano ricordi, desideri, percezioni, stati emotivi, fantasie. Nei prossimi paragrafi tenterò di comporre un quadro delle reciproche implicazioni, tenendo sempre presente il riferimento alla tradizione innico-elegiaca incarnata da Hölderlin.

1.1 «Schaafe», «Berg», «Abgrund», «Wald»: poesia, morte e ricerca dell'Altro

In *Scardanelli* l'avvicinamento al mondo esterno si traduce prima di tutto in una ricerca dell'Altro. Tuttavia all'agognato contatto si contrappone spesso l'esperienza della separazione o della distanza. Il principale ostacolo nella realizzazione del desiderio dell'Io è rappresentato dalla morte, lo spartiacque che più di ogni altra esperienza nella vita segna un confine tra un qua e un al di là. I riferimenti a queste due sfere distinte e, secondo i parametri di una logica razionale, incongiungibili sono già

o luogo, a un'altra città o famiglia; appartenente a o concernente un altro; sconosciuto, estraneo, inconsueto, nuovo, raro; diverso, esotico, strano, singolare, straordinario (cfr. CORINNA ALBRECHT, *Kulturwissenschaftliche Xenologie*, in *Konzepte der Kulturwissenschaften: theoretische Grundlagen – Ansätze - Perspektiven*, a cura di Ansgar Nünning, Vera Nünning, Stuttgart, Metzler, 2003, pp. 280-306). *Scardanelli* si confronta in maniera dinamica con alcuni di questi significati, che consentono di trattare concetti capitali per la raccolta, come "proprio" ed "estraneo", "vicinanza" e "lontananza", "minaccia" e "arricchimento", i cui confini sono sempre messi in discussione nella scrittura di Mayröcker. Il tema del rapporto con l'Altro non è semplicemente illustrato, quanto piuttosto diviso in frammenti che sono poi sparsi all'interno della raccolta e intrecciati a motivi diversi.

emersi nel capitolo precedente, ma conviene riprenderli brevemente per poter dare uno sguardo d'insieme.

In *leg mir nur 1 Blume auf das frische Grab nicht* (Sc 51) a «diese[] Welt» si oppone «das fremde Land». Malgrado tale distinzione, il testo riporta diverse incongruenze, a partire dalla capacità dell'Io di poter parlare da morto, una possibilità offerta dall'apostrofe. L'Io «dall'altra parte», «hinüber» (v. 2), non vi sarebbe mai voluto andare, (v. 3), eppure è triste e ha paura di lasciare «questo mondo» (vv. 5-6); l'Io è morto (vv. 4-5), ma prova ancora emozioni e può esprimere un rammarico per la brevità della propria esistenza, inadatta a realizzare il proprio sogno della vita (v. 8). Mondo di “qua” e mondo di “là” paradossalmente si compenetrano.

Il carattere ibrido di una simile proiezione si ritrova però anche altrove nella raccolta. Tra le persone amate, la madre ad esempio appare talvolta come una figura defunta, appartenente al passato e ricordata in varie circostanze, altre volte si manifesta come una presenza attiva e ancora capace di avere una qualche influenza sul presente. A una dimensione passata risalgono diverse occasioni: il commiato, «Wie Mutter einst wenn ich fortging 3 Kreuzchen : Knospen/von Kreuzchen mir pflanzte auf Stirn Lippen und Brust so/auch du ehe wir Abschied nahmen» (Sc 14); una scena che potrebbe ricordare un'escursione montana, «(im Buckelkorb/die greise Mutter auf den Berg getragen, damals)» (Sc 15); la rievocazione dell'idillio legato ancora al movimento di salita, «dieser Leiterwagen dieses Schluchzen diese 70 Jahre danach /dieses mit Mutter hinauf die Dorfstrasse hinauf (damals in/D.)» (Sc 16). Ancora collocati nel passato sono la debolezza motoria della madre, questa volta coinvolta in una discesa, e l'apparizione del giardino quale luogo dell'infanzia materna, «als/die Mutter schwankend an 1 Ostertage wie sie stieg mühsam entstieg/dem/Wagen und wir mit ihr in den Schwarzenberg Garten (wo sie spielte/einst/mit ihren Geschwistern)» (Sc 32).

Oltre che in *dieser Leiterwagen dieses Schluchzen diese 70 Jahre danach* (Sc 16), la figura materna è associata all'idillio anche in un'altra poesia della raccolta; tuttavia questa volta la comparsa della madre è più ambigua, poiché è connessa a un'azione dell'Io coniugata al presente, «versinke in Blumen Tränen Küssen Veilchen Vergiszmeyn-/nicht Augen der Mutter Kehlen der Vögel : schönen Schwalben Lieb-/lingen meiner frühen Tage» (Sc 31). Altrove invece la madre è presentata con le caratteristiche di una persona vivente. La madre infatti o parla, «1 Fliege ist 1 Fliege im

Sommer sobald Mutter sagt, 1 Fliege/ist ge-/fährlicher als 1 Tiger» (Sc 41) o, pur da defunta, sembra rientrare tra coloro che, con le proprie preghiere, possono accompagnare e scortare la persona che amano (Sc 42). Quest'ultima poesia, intitolata *vor Sommer die Andachts Alm aber wie rohes Holz auch die Geiszen*, offre più chiavi d'accesso all'articolazione del rapporto tra Io e Altro in *Scardanelli* ed è bene pertanto citarla per intero:

für Bodo Hell

1 mögen dich begleiten in deinen Alpenrosengarten die roten und
2 grünen Rosenkugeln aus der Wildnis des Kamptals das Flüstern
3 der Seelen der zungenleckenden (Salz) Rinder Schafe und
4 Geiszen welche der Poesie so verwandt, die weich' Kräuter
5 (Höld.) Winde und Regenbogen nackten Farne Schnecken und
Schluch-
6 ten in welche stürzen mit schwanken Läufen die jungen Lämmer zu-
7 zeiten und der Hirte sie dann über der Schulter (quer über
8 dem Nacken wie den berauschten Freund, damals) hochträgt und
9 stillt ihre Wunden –
10 mögen begleiten / geleiten die Gebete aller dich Liebenden
11 (Gebete der toten Mutter die im Buckelkorb auf dem Rücken du
12 einst in die dünnere Luftschicht und welche mit getrübttem Auge
13 dennoch die Feen Wolken atmete anstaunte ahnte
14 während am Fenster liegend ich weine : Billie Holiday lauschend
15 und Klaus Reichert am Telefon zitiert Buber : »*Braus Gottes*
16 *schwingend über der Tiefe*«

13.6.08

Nella prima parte della poesia la composizione scenica ispira tenerezza, la quale si trova però a dover fare i conti con l'asprezza del frammento. In forma di schegge affastellate, immagini e motivi antichi e ormai familiari nella presente analisi si intrecciano nel corso della poesia a nuovi elementi che insieme delineano i contorni di un paesaggio idilliaco, tuttavia relativizzato da alcuni elementi di contrasto.

Una costruzione anaforica lega il primo verso al decimo. L'auspicio formulato in entrambi i luoghi e rivolto al Tu coinvolge due ambiti da sempre fondamentali per la

poetica di Mayröcker: la natura e l'amore. Nel primo capitolo si è visto come i due aspetti caratterizzino il rapporto tra l'Io e la madre. Il rapporto è riconfermato in *Scardanelli*. La figura materna mostra di condividere con l'Io non solo l'interesse per la natura, persino per i prodotti della fantasia («die Feen Wolken»), ma anche la capacità di meravigliarsene e di intuirlo (v. 13).⁷⁹²

Natura e amore contraddistinguono anche il *locus amoenus*, topos noto sin dagli idilli di Teocrito e dalle *Bucoliche* di Virgilio e che negli sviluppi della letteratura pastorale rappresenta attraverso una vegetazione rigogliosa e stereotipizzata, specialmente nella forma del giardino, ben più di un luogo piacevole e sicuro per gli amanti. Il *locus amoenus* incarna infatti la gioiosa realizzazione dell'amore e il rifugio per la stessa attività poetica.⁷⁹³ In *vor Sommer die Andachts Alm aber wie rohes Holz auch die Geiszen* il riferimento al genere bucolico e all'arte poetica è manifesto nell'esplicito collegamento teso tra animale e poesia (vv. 3-4), invece più implicito in *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld*. Torna inoltre il pastore, questa volta ripreso nel dolce gesto di portare sulle spalle gli agnelli, per condurli verso l'alto, e di curare le loro ferite dovute alle saltuarie cadute nelle voragini della terra (vv. 5-9). In letteratura precipizi e abissi sono però, insieme a monti, isole, zone selvatiche e incolte, rocce solitarie, boschi abbandonati e deserti, cifre del *locus terribilis*, che, a differenza del *locus amoenus*, è sosta prediletta per il lamento disperato.⁷⁹⁴

Come forse è emerso in parte dagli esempi riportati, in *Scardanelli* questi sono elementi paesaggistici ricorrenti e dotati di funzione plurivalente. Insieme al boschetto, «Hain» (Sc 18, Sc 22, Sc 46), al giardino, ad alture e colli, «Anhöhe» (ad esempio Sc 16) e «Hügel» (ad esempio Sc 20), alla valle, «Tal» (ad esempio Sc 30) essi costituiscono un paesaggio immaginario, multiforme e disposto ad accogliere le dinamiche tra Io e Altro. Si vedrà in seguito come questi luoghi si integrino con i richiami a Hölderlin.

Partendo dalla relazione presa fin qui in considerazione, intendo approfondire prima di tutto l'impiego delle immagini della montagna e dell'abisso in relazione al rapporto

⁷⁹² Si vedano in proposito i versi: «während in den Armen der Mutter : der Vögel welche vorüber-/brausen an meinem Fenster : ahne nur ihre Natur» (Sc 20). Sulla facoltà di stupirsi propria dell'Io si veda invece il quinto capitolo.

⁷⁹³ Cfr. KLAUS GARBER, *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln, Böhlau, 1974, in particolare pp. 173-198.

⁷⁹⁴ Cfr. *ivi*, in particolare pp. 240-298.

tra Io e Altro. In *vor Sommer die Andachts Alm aber wie rohes Holz auch die Geiszen* la madre è trasportata sulla schiena del Tu. Il medesimo dettaglio compare anche in precedenza nella raccolta, più precisamente in un passaggio già citato nel presente paragrafo, in cui però l'anziana madre è trasportata su un monte: «im Buckelkorb/die greise Mutter auf den Berg getragen, damals» (Sc 15). Nella frase ellittica di *vor Sommer die Andachts Alm aber wie rohes Holz auch die Geiszen* l'immagine della montagna non è esplicitamente accostata alla figura della madre, lo è però implicitamente nella rivelazione della meta del viaggio: «nello strato d'aria più sottile», «in die dünnere Luftschicht» (v. 12). È noto infatti che l'aria di montagna è rarefatta perché contiene meno ossigeno. Il riferimento al monte è inoltre diretto e ulteriormente ampliato nel titolo tramite la menzione del “pascolo di alta montagna”, «*Alm*», e nel primo verso mediante il composto «Alpenrosengarten». Questa serie di variazioni dunque conferisce al richiamo alla montagna un particolare rilievo nella poesia.

Nel rapporto con la madre l'Io sembrerebbe essere sostituito dal Tu. In realtà il titolo svela un altro livello di lettura: tra i vari significati, il termine “Andacht” può designare in tedesco un'orazione mentale, ovvero un'elevazione interiore a Dio, un raccoglimento dell'anima in cui il soggetto parla a Dio ma anche a se stesso. Innescando una tensione tra «du» e «ich» (il quale compare in maniera manifesta nel verso 14), il Tu potrebbe quindi coincidere con l'Io colto in un dialogo intimo con se stesso. Inoltre, grazie alla “s” finale, la parola «*Andachts*» è separata e connessa a un tempo al sostantivo seguente «*Alm*». L'elevazione a cui fa riferimento l'orazione è dunque associata al pascolo di alta montagna. Il riferimento alla preghiera abbinata all'ambiente montano torna variato nel primo verso e nella coppia di versi 11-12. Tale variazione lega pertanto il Tu/IO e la madre. L'orazione recitata nel primo verso dall'IO si unisce alle preghiere della madre morta.

Ma perché la madre è condotta su una montagna? Per comprendere quale motivo si nasconde dietro questo comportamento apparentemente insensato, è utile considerare alcuni elementi nel testo. In primo luogo al «roseto alpino», e dunque alla montagna, sono associate immagini tratte dal repertorio bucolico (vv. 3-5). In secondo luogo vi è una notevole somiglianza tra il gesto del Tu/IO e del pastore. Proprio questo dettaglio pone inevitabilmente in relazione la madre e gli agnelli precipitati nei burroni. A questi ultimi è tra l'altro attribuita con il termine «*schwanken*» (v. 6) una particolare

camminata; un barcollio, un'oscillazione che in *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld* appartiene alla madre. Non sarebbe peraltro la prima volta che nella raccolta la figura materna è associata a elementi naturali e specialmente ad animali «affini» alla poesia, un dato che si spiega con il ruolo centrale svolto dalla madre nell'avvicinamento dell'Io fanciullo alla natura e all'arte, di cui ho dato conto nel primo capitolo.⁷⁹⁵

È importante notare, in terzo luogo, che in *vor Sommer die Andachts Alm aber wie rohes Holz auch die Geiszen* il gesto comune al pastore e al Tu/lo connette altresì montagna e abissi. Profondità e abisso sono caratteristiche antiche dell'oltretomba, mentre le montagne sono notoriamente associate al paesaggio montano situato nel Peloponneso, l'Arcadia, scelta da Virgilio come scenario dove ambientare la propria pastorale. In epoca barocca l'Arcadia, da sempre mondo immaginario dell'arte poetica alternativo al violento mondo reale e tuttavia con esso strettamente legato,⁷⁹⁶ conosce con il quadro di Guercino una metamorfosi destinata a lasciare il segno. L'iscrizione «ET IN ARCADIA EGO», letta da pastori-viandanti sul monumento funebre in pietra, decreta la nascita di un topos che lega indissolubilmente il mondo pastorale all'oltretomba.⁷⁹⁷ Se attribuite al morto, le righe incise mostrano infatti un'ambivalenza invece assente nella quinta ecloga di Virgilio, quella in cui si riporta che in punto di morte il bel pastore Dafni esprime ai suoi compagni il desiderio di lasciare memoria di sé in un sepolcro su cui vi sia scritto: «Daphnis ego in silvis». L'iscrizione del quadro di Guercino apre un dialogo tra defunto e lettore di passaggio, in cui l'elemento nuovo «ET» coinvolge l'osservatore anonimo e pare suggerire una terribile rivelazione: “anche io ero in Arcadia” e “anche tu sarai presto tra i morti”.⁷⁹⁸ Il nesso Arcadia-poesia e Arcadia-morte⁷⁹⁹ scopre più chiaramente la propria produttività nella poesia di Scardanelli intitolata *dasz sie mich herzt, die Zeit, Italiens Lorbeergärten, »die mir geblieben sind/die blühend holden Gestirne zu oft mich*

⁷⁹⁵ Cfr. «während in den Armen der Mutter : der Vögel welche vorüber-/brausen an meinem Fenster : ahne nur ihre Natur» (Sc 20), «und ich an der Hand der sanften Mutter welche wie BLUME mir zu-/gewandt» (Sc 35).

⁷⁹⁶ Cfr. KLAUS GARBER, *Arkadien*, cit., pp. 35 sg.

⁷⁹⁷ Cfr. REINHARD BRANDT, *Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung*, Freiburg i.Br., Berlin, Rombach, 2005.

⁷⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 60.

⁷⁹⁹ La rielaborazione del motivo dell'Arcadia compare anche in una prosa di Mayröcker intitolata *Lection* e pubblicata nel 1994 (cfr. INGE ARTEEL, *Gefaltet, entfaltet. Strategien der Subjektwerdung*, cit., pp. 203-206).

dessen« Höld. (Sc 39-40):

[...] Die seeligen Schwalben pfeilten durch den
Maitag, da-
mals, mit roten Schlünden, Farbe der Kirschen, während die Taube
mit äch-
zendem Flügelschlag
2 Taubenfüsse auf dem Küchenboden 2 Kirschkerne nackt,
geschrumpft wie
Totenköpfe nämlich ARKADIEN unter dem Frühstückstisch

Uccelli e ciliegie, metafore della poesia associate tra loro mediante il colore rosso («mit roten Schlünden, Farbe der Kirschen»), diventano segni interscambiabili di morte («2 Taubenfüsse auf dem Küchenboden 2 Kirschkerne nackt, geschrumpft wie/Totenköpfe»). La caducità di ogni creatura è pensiero fondante della lirica di Mayröcker. In *Scardanelli* però l’Arcadia va oltre la meditazione sulla vanità della vita terrena propria della scena barocca. Se l’Io conduce la madre al celebre paesaggio montano della poesia, è perché l’Arcadia, essendo una dimensione creata dall’arte in cui il defunto comunica ancora in qualche modo con il mondo di “qua”, diventa luogo del dialogo e del ricordo. Nell’Arcadia, nella poesia, l’Io ha la possibilità di entrare in contatto con i propri morti. Per questa ragione, in *vor Sommer die Andachts Alm aber wie rohes Holz auch die Geiszen* le preghiere della madre defunta possono ancora esercitare un effetto benefico nel mondo dei vivi.

Sulla presentazione del rapporto con l’Altro in *Scardanelli* incide naturalmente la qualità della ricezione di Hölderlin in Mayröcker. A prescindere dall’immagine della montagna già incontrata nel quinto capitolo, l’abisso costituisce un punto nodale della relazione intertestuale in questione. Sinonimo di “Schlucht” in tedesco è infatti “Abgrund”, parola chiave nel frammento *Vom Abgrund nemlich* che indica l’abisso come base da cui cominciare e forse come momento di superamento del pericolo.⁸⁰⁰ Questo frammento di Hölderlin, come ho anticipato nel secondo capitolo, è connesso negli appunti di Mayröcker alla morte, più precisamente alla scomparsa di Susette Gontard. Tale associazione, suggerita dalla lettura di Bertaux, ritorna, seppure in altri

⁸⁰⁰ Sulle possibili interpretazioni del passo che dà il titolo al frammento si veda DIETER BURDORF, *Hölderlins späte Gedichtfragmente*, cit., pp. 340-357.

termini, nella poesia *auf dem Cobenzl* (Sc 17), un titolo che non a caso, considerando quanto finora osservato, nomina un noto monte di Vienna. Dopo l'introduzione di uno scenario idilliaco, intervallato ancora una volta da elementi meno bucolici, appare l'immagine dell'abisso. Di seguito cito soltanto la parte più importante per questa sezione d'analisi:

[...] später
düsteres Waldstück mit VERWANDTEN honigreichen Vogelstimmen
bis zum steilen Pfad mit den feuchten (phallischen) Wurzeln
während aus der schrecklich sprieszenden Schlucht zur
rechten die zahmen Thiere : *wolligen Schaafe* hochstiegen als
seien ihnen Flügel gewachsen – ach es drängte mich deine
Hand zu ergreifen um dem Bedürfnis nicht nachgeben zu
müssen mich in den Abgrund zu stürzen (dem blüthenlosen)

L'Io è qui lacerato da due necessità contrastanti. Egli sarebbe spinto a cercare il sostegno di un Tu per sfuggire alla tentazione di lasciarsi precipitare nell'abisso. L'Altro ora non sembrerebbe morto, ma diventerebbe ancora di salvezza per l'Io che sta per mettere a repentaglio la propria vita gettandosi nel baratro, luogo designato qualche verso prima con il sinonimo «Schlucht» come scaturigine della poesia materializzata nella metafora della pecora, marcata e debitrice di Hölderlin e indirettamente di Orazio.⁸⁰¹ Anche qui dall'esperienza del baratro deriva il cambiamento, un nuovo principio. L'immagine delle pecore che dal precipizio salgono in alto si offre come variazione del motivo espresso nel verso precedente, «düsteres Waldstück mit VERWANDTEN honigreichen Vogelstimmen». Persino in uno spazio desolato e tetro, come il bosco o l'abisso, tradizionali catalizzatori di toni malinconici e luttuosi, è possibile trovare un Altro, un segno di vita e di poesia. In questi passaggi mondo interno e mondo esterno si congiungono nell'arte. L'accostamento sinestetico tra gusto e udito in «honigreichen Vogelstimmen» traduce la relazione costante tra la possibilità del canto e la percezione, e mostra ancora una volta che lo stato emotivo, seppur simulato, è un fattore determinante nella decifrazione del mondo. Specialmente la

⁸⁰¹ Cfr. la traduzione dell'ode II, 6 di Orazio (FHA IV, 52):

So will ich suchen den Galesusstrom
Den lieblichen mit den wolligen Schaafen

visione, quasi allucinata, dell'ascesa delle «*pecore lanute*» dal *locus terribilis* simula un'emozione che ha il sapore di una scoperta, di una rivelazione magica e che si riverbera in un elogio innico della natura e, a un livello più nascosto, della poesia. Gli stessi elementi tornano in *vor Sommer die Andachts Alm aber wie rohes Holz auch die Geiszen*. La lode della natura, selvaggia («Wildnis des Kamptals») e idillica (vv. 3-5), corrisponde a una celebrazione della poesia esplicitamente nominata. All'esperienza estatica rinviano il riferimento al “selvaggio” Kamptal, area della Bassa Austria nota per i suoi vigneti, l'aggettivo “berauscht” (v. 8) e l'immagine dello spirito di Dio che aleggia sull'abisso, citata al telefono da Klaus Reichert (v. 15-16). Quest'ultimo particolare sottolinea dunque che è la disponibilità all'ascolto dell'Altro a tenere aperta la possibilità della rivelazione.

Una prova della scrupolosità nella scelta delle parole usate da Mayröcker per costruire ingegnosamente il testo e stabilire un rapporto con la fonte è data dall'aggettivo “blüthenlos”, che, dopo “düster”, presenta la prospettiva elegiaca del vuoto e dell'assenza. Mediante l'inserimento di “blüthenlos” abisso e pecora sono coinvolti in una relazione intertestuale che supera i confini del presente componimento per estendersi a quello successivo, *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-* (Sc 18). Nel primo l'attributo appare declinato al dativo, quasi a sottolineare il passaggio dal movimento precedente, anche solo menzionato, («in den Abgrund»), alla stasi, da una natura lussureggiante a un ambiente brullo e spoglio, dalla vita alla morte. Nella poesia successiva “blüthenlos” precede «Wälder» e «(Schaafe)» (v. 7). L'aggettivo è mutuato da una versione di *Der Mensch* di Hölderlin (FHA IV, 71) e definisce la proprietà dell'acqua nella quale *deve* («muß») avventurarsi l'uomo. Questo particolare offre l'opportunità di osservare più da vicino l'elaborazione dell'immagine del bosco in *Scardanelli*, strettamente intrecciata al monte, all'abisso e al motivo arcadico.

Nell'abbozzo dell'ode di Hölderlin l'uomo ha per madre la terra e per padre il dio del sole. Riunificando in sé il basso e l'alto, si genera in lui una terza sfera, più alta di quelle rappresentate dai suoi genitori. Questo ambizioso aspirare a qualcosa di diverso e più alto si concretizza mediante l'allontanamento da ciò che è materno («Des Ufers (Wiese) duftender Wiese muß/Ins blüthenlose Wasser hinaus der [...] Mensch») e da ciò che è paterno («doch/gräbt er/Sich Höhlen in den Bergen und späht (') im Schacht,/Von

seines Vaters (gold) heiligem Strale fern».⁸⁰² A differenza dei prati fioriti e prosperi della terra, l'acqua è disadorna, poco accogliente per la vita. Allo stesso modo la buia grotta scavata nella montagna, dove l'uomo osserva attentamente in profondità, si trova all'estremo opposto rispetto al boschetto splendente di frutti dorati come una notte stellata («Und glänz(te)t, wie die Sterne(cht)nacht, ihm/von/(g)Goldenen Fr(eu)üchten sein Hain»)⁸⁰³.

In *Scardanelli* la spinta verso qualcosa di altro e inospitale, nelle profondità della terra o nel cielo, è rivolta all'immagine del baratro e del monte. Qualcosa di simile accade nella raccolta con il bosco, che, nonostante l'inaccoglienza richiamata dall'associazione con l'oceano, sembra dotato anch'esso di una certa forza d'attrazione, «Rätsel der Brust/lustathmend frischen Waldes Ozean» (Sc 34). L'ambivalenza di tale spazio emerge però già in *während du dieses spricht sagt Elke Erbe sehe ich Lametta er-*: prima è messa in risalto l'oscurità («im dunklen Wald»), poi la sterilità mediante l'accostamento intertestuale con l'aggettivo "blüthenlos", infine la fragranza ambiguamente attribuibile alle sole prugne o anche al bosco e all'edera («und duftenden Pflaumen Wälder und Epheu»). Il prelievo intertestuale di "blüthenlos" a questo punto non riprende soltanto una particolare qualità espressa con l'aggettivo, bensì riattualizza per suo tramite il movimento insito nel pre-testo. La citazione infatti non fa che ribadire l'interpretazione dell'anelito a qualcosa d'altro, di scomodo e potenzialmente rischioso come una necessità, un'urgenza a cui non è facile resistere.

Che il bosco, così come il monte e l'abisso, corrisponda a una dimensione altra a cui volgere l'attenzione è reso particolarmente esplicito in una parte di *die Lebens Wooge Höld. eigentlich Tödlein* (Sc 24):

[...] und dasz ich ihm sagen konnte was
ich sonst niemandem hätte sagen können aber niemals fand ich
nimmer ihn wieder (das verschwommene Foto seiner Hände die I auf-
geschlagenes Buch halten nur seine Hände nicht sein Gesicht) –
Waldmeisters Duft in den Wäldern des Tödleins, im Augenwinkel
I schmutziger aufgeweichter Himmel von Stürmen zerwühlt usw.
und als käme seine Stimme *aus I anderen Wald*, doch DER und *spornt*

⁸⁰² Cfr. WILHELM MICHEL, *Friedrich Hölderlin. Eine Biographie*, Hamburg, Severus, 2013, p. 225.

⁸⁰³ Si veda anche ALFRED DOPPLER, *Die saturnische Natur*, in IDEM, *Der Abgrund. Studien zur Bedeutungsgeschichte eines Motivs*, Graz, Böhlau, 1968, pp. 90-94.

die Augen

Con l'espressione «und als käme seine Stimme aus 1 anderen Wald» la poesia ricorre a un paragone irreal. In questo modo però è tracciato un parallelo tra il bosco e l'esistenza di un altro mondo oltre a quello conosciuto, uno spazio dal quale sembrano provenire voci, in particolare la voce di un Lui, di cui qualche verso prima è sottolineata l'assenza. Al posto di "Wald" potrebbe naturalmente esserci "Welt", ma con il conseguente indebolimento dell'efficacia del richiamo intertestuale al mondo virtuale dell'Arcadia. Anche il bosco infatti è ambiente proprio della poesia bucolica, come ha già messo in evidenza l'iscrizione funebre «Daphnis ego in silvis», che colloca il bel pastore in una regione boschiva. In questa poesia di *Scardanelli* morte e Arcadia sono ancora termini inseparabili nel rapporto con l'Altro. Al bosco è riferita la morte.⁸⁰⁴ Non solo. Il testo ripropone anche il carattere ambivalente del bosco: nei «boschi della morticella», «Wäldern des Tödleins», si sente la fragranza dell'asperula; al luogo associato al putridume e al miasma è contrapposto il profumo di una pianta curativa che è un simbolo di stabilità.⁸⁰⁵ La voce dell'Altro dunque proviene da una dimensione di morte e resistenza vitale a un tempo, a cui l'Io tende l'orecchio superando le barriere del mondo dei vivi.

Ancora una volta infine le citazioni di Hölderlin, più o meno marcate, acquiscono e sviluppano ulteriormente il testo ospitante. Tralasciando per il momento la citazione contenuta nel titolo, «doch DER und *spront*/die Augen» risale a *Täglich Gebet* (FHA IV, 254). Nell'abbozzo l'espressione si riferisce al "pungiglione di dio", «der Stachel Gottes», e indica che nel disegno divino il male funziona da sprone per l'uomo.⁸⁰⁶ Nel nuovo testo, in una delle possibili letture, la citazione trasforma la morte, "der Tod" a cui allude l'articolo in maiuscolo, in fattore di stimolo.

Come evidenza il titolo di un'altra poesia della raccolta, *meine Hysterie ist die Sucht geliebt zu werden ist die Angst nicht mehr schrei-/ben zu können ist die Angst sterben zu*

⁸⁰⁴ L'associazione morte-bosco, variata talvolta con assenza-bosco, torna anche altrove nell'opera di Mayröcker, ad esempio: «am Nordende des/Friedhofs WO SCHON DIE WÄLDER» (VG 293); «deine Abwesenheit diese deine Abwesenheit weil du die Wäl-/der durchstreift» (VG 311).

⁸⁰⁵ Cfr. CLEMENS ZERLING, WOLFGANG BAUER, *Lexikon der Pflanzensymbolik*, Darmstadt, Synergia, 2013, p. 279.

⁸⁰⁶ L'immagine del pungiglione di Dio è presente anche nella successiva stesura intitolata *Chiron* (FHA V, 819). Cfr. CHRISTIAN SIEMES, *Der Stachel des Gottes: zur Genealogie des politisch-theologischen Diskurses in Hölderlins Ode "Chiron"*, in «KultuRRévolution», 35, 1997, pp. 53-59.

müssen (Sc 41), al terrore della morte sono collegati l'esigenza d'amore e la paura dell'impossibilità di scrivere. La morte è cessazione dell'amore e della scrittura, che nella concezione poetica di Mayröcker corrisponde all'interruzione dell'esistenza. La ricontestualizzazione del frammento di *Täglich Gebet in die Lebens Wooge Höld. eigentlich Tödlein*, poi variato in *leg mir nur 1 Blume auf das frische Grab nicht*, rivela però un aspetto positivo dell'esperienza del morire. Quel che è considerato il più grande nemico nell'opera di Mayröcker impone sì la separazione da ciò che vi è di più caro, ovvero dalle persone amate, dalla meravigliosa natura, dalla vita e dall'arte, ma al contempo sprona l'esperienza estetica e lo fa a partire dall'occhio, spingendolo a vedere oltre, a cercare l'Altro "al di là" della realtà, nei luoghi che la letteratura e la fantasia, combinandosi a elementi del mondo reale (come è ad esempio il Cobenzl), mettono a disposizione. In *Scardanelli* la movenza innica e la movenza elegiaca si intersecano là dove l'incontro con l'Altro ormai lontano, più che essere collocato nel ricordo di un passato irrecuperabile (aspetto comunque presente nella raccolta), prende forma nello spazio in cui l'invenzione e la memoria poetica fanno sì che esso si realizzi, sarebbe a dire nel "qui" della poesia.

1. 2 «Insel», «Garten», «Veilchen»: isolamento/contatto e forza vitale della poesia

L'isola offre la possibilità di considerare altri aspetti, altrettanto ambivalenti, nella presentazione del rapporto tra Io e Altro in *Scardanelli* che si avvale per la propria rielaborazione di alcune proprietà acquisite dallo spazio insulare nella storia letteraria. L'Altro in questo caso non è rappresentato soltanto dal defunto e dal mondo altro, quello dell'oltretomba, ma anche dal mondo circostante considerato nella dimensione sociale della vita.

Determinanti per l'immagine dell'isola, non solo nella raccolta ma in generale in letteratura, sono la condizione di separatezza e la delimitazione dei confini, aspetti affini alla definizione estetica del giardino. Il godimento del paesaggio antropizzato consistente in un angolo di natura immaginario, recondito e piacevole è peculiare negli idilli di Teocrito, che fondano il topos fortunato del *locus amoenus*, tratto comune alle odi di Orazio e all'*Arcadia* di Virgilio. L'idilliaco e appartato *locus amoenus* consiste in

una sorta di isola paradisiaca dove poter cantare, le cui costanti sono date da prati, fonti o corsi d'acqua, ombra degli alberi, vari tipi di piante, fiori ed erbe, lucciole, ronzii di cicale e api, canto di uccelli. Offrendo metaforicamente un'esistenza "isolana", l'angolo idilliaco, specialmente con Orazio, si distingue dal circostante caos e per questo motivo è lodato e considerato luogo della letteratura, nonché rifugio per il poeta. A sua volta l'Arcadia diventa una «quasi-isola virtuale» situata dietro le montagne, in cui idillio naturale e tempo dell'oro si combinano con l'invenzione poetica.⁸⁰⁷ L'isola e le immagini ad essa affini si presentano dunque come una via di mezzo tra realtà e fantasia e come una struttura letteraria agganciata alla tradizione, una potenzialità messa a frutto in *Scardanelli*, come è già in parte emerso nel paragrafo precedente in relazione al monte e al bosco.

In linea con la tradizionale elaborazione di questa immagine, senza che vi sia sempre un'esplicita tematizzazione dell'isola,⁸⁰⁸ anche nella raccolta di Mayröcker è rinvenibile il riferimento a «spazi tendenzialmente insulari»⁸⁰⁹ che si presentano come un'eredità del passato poetico. Tra questi si trovano spazi architettonici che talvolta si intrecciano, non a caso, a raggruppamenti vegetali di vario genere. Si prendano ad esempio la stessa torre di Hölderlin e il giardino in apertura di raccolta (Sc 7) o ancora la lunga variazione «dieser Buschen Brennessel-/wald duftend in Bettische usw./wo die verborgenen Veilchen sprossen» (Sc 14). Su entrambi gli esempi tornerò più avanti. Dalla tradizione letteraria *Scardanelli* riprende inoltre una serie di motivi riconducibili all'isola, ai quali si sovrappone la riflessione metatestuale: l'isolamento e il contatto, l'idillio, il viaggio legato alla "Sehnsucht" (di cui mi occuperò nella parte dedicata alla dismisura), l'assenza e la presenza.⁸¹⁰ A ognuno di questi motivi si potrebbero dedicare pagine e

⁸⁰⁷ Così si esprime Volkmar Billig in merito all'Arcadia (VOLKMAR BILLIG, *Inseln. Geschichte einer Faszination*, Berlin, Matthes & Seitz, 2012, p. 49): «Genau darum handelt es sich: eine virtuelle Quasi-Insel hinter Bergen, auf der landschaftliche Idylle und ein wiederkehrendes Goldenes Zeitalter mit einer kompetenten Dichterfantasie verschmelzen». Già a partire dall'*Odissea* alla descrizione del paradisiaco scenario insulare si lega la concezione del giardino quale paesaggio dove costituire un ideale modello culturale, un legame che si protrae sino alle concezioni estetiche del giardino del XVIII e del XIX secolo (cfr., *ivi*, in particolare pp. 45-53).

⁸⁰⁸ Nella raccolta sono nominate ad esempio due isole greche, «Syphnos» (Sc 9) e «Kreta» (Sc 32), senza che vi sia un esplicito riferimento a Hölderlin, nonostante la nota "Sehnsucht" del poeta per la Grecia antica.

⁸⁰⁹ VOLKMAR BILLIG, *op. cit.*, p. 50: «Ohne dass es sich immer und überall um Inselthematiken handelt, zeigt sich das poetische Spiel mit und in tendenziell inselhaften Räumen als nachwirkende Erbschaft der antiken Dichtung».

⁸¹⁰ Sin dall'antichità l'isola si presenta come un paesaggio in cui confluiscono alcune polarità, tra le quali compaiono le coppie date da luogo vicino e lontano – nel senso di spazio di cui poter fare esperienza e

pagine, tanti sono gli aspetti da illustrare. In questa sede tuttavia cercherò di proporre soltanto una visione d'insieme.

All'isola, circondata dal mare e lontana dalla terraferma, corrisponde l'esperienza dell'isolamento sociale e della fuga dal mondo.⁸¹¹ La torre in cui Hölderlin trascorre la seconda parte della sua vita incarna entrambi gli aspetti. Con la sua particolare struttura la torre assicura però anche protezione; le stesse poesie con i loro idilli rappresentano una sorta di rifugio per il poeta.⁸¹²

Nel secondo capitolo si è visto che il discorso *gegen die Decke des Zeltes dürstend* riprende indirettamente il valore simbolico dell'isola proiettandolo su un certo atteggiamento dell'Io poeta verso il mondo alla cui base vi sarebbe, secondo l'interpretazione di Mayröcker, un'affinità estetica ed esistenziale con Hölderlin. Accanto alla consapevolezza di vivere in una condizione di emarginazione sociale si affianca la ricerca di un rifugio temporaneo e lontano dalla realtà, più precisamente di una «HÖLDERLINTURM». In *Scardanelli* questa idea si ritrova tradotta ad esempio in «indessen unbeweint werde ICH sein» (Sc 20), «die Einsam-/keit tobt die Verzweiflung in meinem Schädel die Angst tobt der/Schrecken» (Sc 31) o in direzione opposta in «*inkliniere zu Einsamkeit*» (Sc 45) e «*ich bettelte um Einsamkeit Geborgenheit gesellschaftliche Gnade, Updike*» (Sc 48). Il senso di solitudine e di protezione si concretizza al meglio, non a caso, nella poesia che apre la raccolta. Il vuoto e il romitaggio diventano premesse della scrittura, poiché la poesia nasce soltanto nella solitudine. *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai* però è anche una poesia del contatto, giacché ha per protagonista non solo l'assenza di Hölderlin nella torre, ma anche la presenza del poeta («diese Prise Hölderlin»). Lo spazio insulare torna ancora nella poesia in forma di giardino, un luogo piacevole (*locus amoenus*) in cui si può ascoltare la musica della poesia proveniente da un passato che diventa però contemporaneo per chi ascolta («man hört einen Ton Musik *es/ glänzt die bläuliche Silberwelle*»), come

che tuttavia non si lascia scoprire del tutto, che diventa dunque una via di mezzo tra il punto di vista empirico e quello ipotetico –, cielo e terra, infine essere e non essere. Prima di essere meta di imbarcazioni, marinai e poeti, come testimonia fino ad oggi l'ingente materiale letterario debitore principalmente della paradigmatica *Odissea* di Omero, l'isola è considerata da diverse culture antiche luogo della creazione. Proprio perché rappresenta l'origine del mondo e dell'uomo, l'isola diventa ad esempio nell'antica Grecia soggiorno delle anime nell'oltretomba. Pindaro è tra i primi a stilizzare l'eroico paesaggio funebre come *Isola dei beati* (cfr. *ivi*, in particolare pp. 24-28).

⁸¹¹ Cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. "Insel".

⁸¹² Cfr. CHRISTIAN OESTERSANDFORT, *op. cit.*, p. 312.

accade anche con un altro poeta della tradizione, «während ich lausche/den Versen Petrarcas in meinem Asyl oder Kokon» (Sc 44).

Grazie al concetto di *performance*, con il quale si definisce il testo lirico come evento presente e iterabile, la torre, il giardino e le altre conformazioni insulari più o meno estese non offrono dunque solo un riparo. Essi sono anche luoghi *testuali* della rivelazione poetica sempre ripetibile, come sembra suggerire altrove nella raccolta il prelievo intertestuale «wo die verborgenen Veilchen sprossen» (Sc 14), inserito nella lunga variazione citata in precedenza. Essi sono dunque isole nascoste della e *nella* poesia, alcove («Bettnische[n]») dove è possibile praticare l'intimità erotica con le parole e cadere in quello stato di estasi derivato dal vedere e dall'«aspirare, succhiare» la natura. Questi gesti sospendono, anche solo per un momento, la percezione della caducità e determinano il passaggio da una contemplazione elegiaca della natura allo slancio innico, come in *viel war mir teuer. Für Christel Fallenstein zum 3. Mai 2008* (Sc 34):

die zerbrochenen lila Blüten nämlich den Fliederwald mir ins Zimmer gestellt ins verweinte Glasz. [...]

[...]

Rätsel der Brust

lustathmend frischen Waldes Ozean und erster Blumen Inseln

Entzückung,

stürze versinke in solchen Busch von rosa Pfingstrosen hinter dem Gitter des fremden Gartens im Vorübergehen, der verwilderte Garten : riesige Halme Grashalme Dürers Rasenstück weine und mühe mich die steile Strasse hinauf und *herztriefend* (gibst mir die Hand) *tieftauchend* in diesen Garten : Päonien. Umfange Päonienbusch rosa erblüht dieser fremde Garten : still ohne Bewohner so schien es

A tali gesti sono associati il limite e il suo superamento («hinter dem/Gitter»), l'attrazione verso l'ignoto («stürze versinke in solchen Busch [...] des fremden Gartens»), il movimento («im Vorübergehen»), lo sforzo dell'emblematico incedere lungo una salita («mühe/mich die steile Strasse hinauf») e la possibilità di cogliere la presenza nell'assenza («still ohne Bewohner so/schien es»). La rivelazione si realizza nel moto, nel divenire. L'atto del vedere e l'immersione nella natura si ricollegano

inoltre, per tramite di Pindaro e Hölderlin, all'opportunità di assistere alla straordinaria (ri)nascita della vita negli ambienti più ostili, in cui isola e montagna, insieme a boschi, fiori ed edera, si trovano l'un l'altro intrecciati (Sc 18):

[...] sah ich dasz *Lametta* (der jg.Berge
Gipfel und duftenden Pflaumen Wälder und Epheu) lustathmend
dann im Ozean grauer Wildnis die 1.Blumen (Inseln) [...]

Dalle “quasi-isole” parte lo sguardo verso l'Altro, verso l'al di là, oltre il muro del reale. Così come i luoghi arcadici, gli spazi insulari diventano in *Scardanelli* ponti tra vissuto e inventato, in cui l'assenza si fa presenza mediante la memoria letteraria e l'apporto della fantasia. Queste immagini inserite nel contesto della *performance* consentono il ricongiungimento, anche solo temporaneo, nel “qui” della poesia piuttosto che in un “al di là” ultraterreno e traduce la fiducia nelle possibilità di una poesia tenace e ardita di trascendere la morte. Tale aspetto emerge più chiaramente a livello intertestuale tramite l'immagine variata e moltiplicata in *an EJ* dell'*angulus* di Orazio, «jedes Eckchen der/Erde jede Hecke Halde Blume des Dichters : warme/Asche», e segna, come già illustrato nel terzo capitolo, un punto di contatto con la traduzione dell'ode del poeta latino redatta da Hölderlin. In questo modo le poesie di Mayröcker presentano ancora una volta un'amplificazione di elementi innico-elegiaci.

Nel contesto della scrittura la ricerca di un avvicinamento affettuoso all'Altro assume infine valore totalizzante: «vermummte/Luft „knisternde Liebe“ zu allen Menschen (plötzlich)» (Sc 15) e «ich liebe die Erde» (Sc 38). L'amore per il mondo è infatti principio cardine di una poesia che coniuga resistenza ostinata e compassione.

1. 3 «ich auch den weich' Kräutern»: attenzione per l'insignificante, tenerezza, resistenza e marginalità della poesia

Che lo sguardo si orienti all'interno o all'esterno, l'attenzione in *Scardanelli* si posa specialmente sul marginale. Il contatto ricercato con l'Altro comprende infatti la considerazione di ciò a cui ordinariamente è data poca importanza. Anche colui che, come un sarto di origini turche «(der Schneider Aslan Gültekin)» (Sc 31), nella scala

sociale dell'Occidente non occupa il gradino più alto merita un posto nella poesia. *Scardanelli* si pone persino in questo contesto come scardinamento delle gerarchie imposte. Lo dimostrano anche le dediche rivolte sia a persone comuni sia a nomi noti del panorama artistico, e ancora di più lo provano gli innumerevoli riferimenti nella raccolta al piccolo, all'inappariscnte celato nel paesaggio, immerso nella natura o nella città. La trasformazione estetizzante della realtà coinvolge «petali», «Blüten» (Sc 9), «foglioline», «Blättchen» (Sc 13), «ramoscelli», «Ästchen» (Sc 15), «zampette di merlo», «Füße der Amsel» (Sc 29), «noci», «Nüsse» (Sc 32) e persino un «fazzoletto», «Sacktuch» (Sc 19). È sintomatico che le parole di Hölderlin, su tutte «*wo die verborgenen Veilchen sprossen*» (Sc 14), offrano a *Scardanelli* un materiale particolarmente adatto per mostrare che solo nutrendo attenzione per l'inappariscnte e il piccolo si può assistere ai processi segreti della vita e alle scoperte che essa riserva.

Un *leitmotiv* della raccolta è dato dall'immagine delle «tenere erbe», tratta da uno schizzo dell'ode *Chiron*.⁸¹³ La prima apparizione è registrabile in *ich auch den weich' Kräutern, Höld.* (Sc 31), poesia menzionata nel quinto capitolo per la turbinosa simulazione delle emozioni, in cui si vedono alternati momenti, quasi isterici, di disperazione o terrore e visioni di elementi idilliaci. Questi ultimi però non comportano una calma rilassante, bensì, presentandosi in frenetiche accumulazioni, contribuiscono ad aumentare lo stato febbrile. Di seguito riporto soltanto i primi e gli ultimi versi:

ich auch den *weich' Kräutern* alle Stimmen Maria Callas' nämlich in
 meinem Schädel. Vergiszmeinnicht in meinem Schädel der Sturm tobt
 die Angst Veilchen Vergiszmeinnicht in meinem Schädel die Einsam-
 keit tobt die Verzweiflung in meinem Schädel die Angst tobt der
 Schrecken. [...]

[...] Verzaubert ist mir die Welt
 und fiebrig in meinem Schädel Nachtviolen Fuchsien Weiden Pinien
 und Reseden lauschend im Garten (ich) Krokus und Haferkorn auch,

⁸¹³ Cfr. FHA V, 818:

Sonst lauscht ich um die Dämmerung gern, sonst harrt
und lauscht'
folgt ich nach
treu waich
den Kräutern des Walds

kirschenessend in tiefer Nacht, auch, *ich auch den weich' Kräutern*,
Hölderlin

La ripetizione martellante di «in meinem Schädel» presenta le immagini come patrimonio creativo del soggetto o per lo meno come presenza ossessiva nel suo immaginario, che sta a sottolineare l'importanza assunta dagli elementi citati. Qualche pagina dopo, in »*da ich I Knabe war . .*« (Sc 35), le erbe fanno di nuovo parte di un insieme, questa volta esplicitamente collegato a una geografia liminale, periferica tramite la menzione di «*I Marginalie*», ovvero una “cosa irrilevante” o una “nota marginale”, posta emblematicamente sul margine estremo della terra, la riva:

[...] Beständigkeit der Birnbäume
vor dem Tor, die Maulbeerbäume verbluteten, ihr schwarzes Blut auf
der Dorfstrasse, die Monstranz der Holunderbaumblüten, I Brise am
Morgen, *I Marginalie an diesem Ufer, ich auch den weich' Kräutern*
am Schlund der Zeit

In questa poesia la riva appare come il bordo di un libro che ospita un'annotazione. Il frammentario, il supplemento, l'accessorio, l'incidentale acquista rilevanza in *Scardanelli*. Eppure non si può escludere del tutto un secondo risvolto, che è necessario presentare tenendo conto della totalità delle riflessioni ramificate nella raccolta. L'idea lumeggiata »*da ich I Knabe war . .*« che la scrittura sia posta all'estremità pare in effetti preludere al «*frinire*» inascoltato, «*I Zirpen das keiner mehr hört usw*» (Sc 37), che compare appena due pagine dopo. Della stessa poesia è evocata dunque la condizione marginale all'interno della società attuale, dedita al consumo, a cui in *an EJ* (Sc 19) alludono la sistemazione dei limoni nella cassetta sbrindellata e la parola «KONSUM».

Ciononostante, come suggeriscono i versi di »*da ich I Knabe war . .*«, la poesia è per Mayröcker quel luogo-rifugio paradisiaco che con la sua tenacia e la sua tenerezza non si arrende alla legge della caducità. Persino alle «fauci del tempo», «*am Schlund der Zeit*» (Sc 35), così come nel turbamento, «*meine Verlorenheit* (»*ich auch den weich' Kräutern*«)» (Sc 38), resistono la presenza delle erbe delicate e l'interesse del soggetto per esse.

Un buon esempio della tenera e irriducibile vitalità è offerto ancora dai numerosi diminutivi, già presentati in parte nel precedente capitolo. Delicati quanto potenti

possono essere inoltre i «calici germoglianti della primavera», «während drauszen der Frühling/mit seinen mächtig sprieszenden Kelchen» (Sc 20). L'ostinazione alla vita è estesa poi ad altre immagini che rappresentano la fragilità esistenziale e che compongono un paesaggio dell'amore e dell'amicizia. In *Bedenken von der Liebe* (Sc 27-28), di cui riporto solo le parti più rilevanti per questa sezione, riflettere sull'amore corrisponde a stilare un elenco di cose amate, elementi naturali propri dell'idillio di cui di solito si sottovaluta la potenza. Nella poesia di Mayröcker essi rendono la tenerezza una forza risoluta contro l'imperversare delle avversità:

Scardanelli viel war mir teuer, *der frommen Gärten*, die Felder von
 Beeren heftigen Beeten Bosketten, in diesen Städten mit gelben Nar-
 zissen Tupfen und Tulpen *also beseelt und bemalt usw.*, auch windge-
 peitscht während die zartwüchsigen rosa Malven im Vorgarten in D.
 unzählig 1 Blühen auch [...]

[...] Damals in Bad Ischl, Zichorie und
 Waldgehölz, wie sie sich *krallten* mit zärtlichen Füszchen : klammer-
 ten am schwankenden Epheu unter dem Gasthof Fenster : SPATZEN
 Mei-
 sen Stieglitze im gleisenden Morgenlicht, damals, und ich zu
 weinen begann : wie sie zitterten im windbewegten Blattwerk sich
 wiegten und schaukelten, schnäbelten zirpten dasz ich nicht ab-
 lassen konnte vom Fenster aus sie ans Herz (zu drücken) mit ihnen
 sprach, lautlos, wie Valérie B. sprach zu den Ringeltauben im
 knospenden Kastanienbaum dessen Zweige beinahe ins Fenster, wäh-
 rend die Purpurblume des Vorfrühlings (oh sweet April . .)

für die Freunde Bodo Hell,
 Valérie Baumann, Elfriede Haider

1./2.4.08

Tra gli sbalzi semantici e le variazioni si distingue lo straordinario vigore, anche impetuoso (“heftig”), della forma insulare che torna nell’evocazione intertestuale dei giardini, attestata al singolare e riferita in *Gesang des Deutschen* (FHA V, 629) al

giardino di Platone, ovvero alla scuola fondata dal filosofo,⁸¹⁴ e che si allarga ai campi su cui si stendono in crescendo altre conformazioni insulari tra loro consuonanti («Beeren [...] Beeten Bosketten»).

Di questa scena Hölderlin è reso protagonista tramite la criptocitazione; il giardino è infatti un elemento costitutivo nel rapporto intertestuale in questione, come dimostrato nel terzo capitolo.⁸¹⁵ Egli vi è inoltre totalmente incluso: la sua esistenza appartata e marginale a Tubinga diventa materia e realtà dell'arte, nonché emblema supremo del tipo di poesia professata da Mayröcker. Come si è visto ancora nel terzo capitolo, quel che secondo Hölderlin corrisponde al poeta, diventa nell'immaginario letterario del XX secolo immagine (mitizzata) che caratterizza Hölderlin stesso: il poeta Hölderlin è viandante solitario, «Außenseiter» incompreso. Al poeta errante e al poeta della torre, decaduto agli occhi della maggior parte dei suoi contemporanei, non resta che la scrittura. L'apostrofe in *Bedenken von der Liebe* rende Scardanelli confidente e amico; ma la lettura proposta nella raccolta da Mayröcker va ben oltre, poiché tratteggia Hölderlin come una figura che nella fragilità è riuscito a coltivare un'arte non solo ispirata, bensì anche ostinata. Qualità che contraddistinguono naturalmente il dire poetico di Mayröcker. La stessa relazione intertestuale è fondata sull'evocazione di piccole cose, semplici e fragili, a prima vista insignificanti ma in verità dotate di forza evocativa in grado di creare una realtà fatta di presenza nella mancanza, come è evidente in *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai*.

Questo principio di resistenza assume una più ampia dimensione nella complessa struttura di *Scardanelli*. Nella raccolta la scrittura si fa attenta osservatrice delle fragilità che accomunano tutte le creature, Io incluso. L'affinità non si limita al senso di vicinanza espresso in *Bedenken von der Liebe* per gli uccellini che con le loro tenere, nel senso di affettuose, zampette («zärtlichen Füßen») paradossalmente adunghiano e si aggrappano con tenacia all'edera oscillante. Con essi l'Io riesce a stabilire una particolare comunicazione in cui parola e silenzio fluiscono paralleli («mit ihnen/sprach, lautlos»). L'intesa esiste persino con un animale altrettanto attaccato alla vita, ma per

⁸¹⁴ Cfr. MICHAEL FRANZ, "Platons frommer Garten". *Hölderlins Platonslektüre von Tübingen bis Jena*, in HJb 28, 1992-1993, pp. 48-67.

⁸¹⁵ In *Gesang des Deutschen* si fa riferimento al fatto che il giardino non verdeggia più, un particolare non citato nella poesia di *Scardanelli*, che, considerato il contesto, forse mette maggiormente in risalto l'importanza dell'immagine del giardino in quanto tale. L'isolamento, realizzato per mezzo di marcatura e virgole, rende tuttavia ambiguo l'impiego del sostantivo al genitivo plurale.

così dire meno nobile e non compreso nel repertorio idillico-bucolico come la mosca, simbolo tradizionale dell'insignificanza.⁸¹⁶ In *meine Hysterie ist die Sucht geliebt zu werden ist die Angst nicht mehr schrei-/ben zu können ist die Angst sterben zu müssen* (Sc 41), poesia ispirata a una foto e che cito in parte, Io e mosca sembrano complementarsi come in una complessa immagine ad incastro del famoso illustratore e grafico Escher, in cui si potrebbe naturalmente nascondere una minaccia per la stessa integrità del soggetto. È questo d'altronde il prezzo da pagare per una letteratura compassionevole che, come rivela il titolo e come ho già in parte evidenziato in precedenza, ruota attorno ad amore, scrittura, morte, smania e paura:

1 Augenaufschlag Wimpernschlag über dem Schopf der Fliege, ihr
Facettenauge
mich anstarrend : taxierend (ob ich sie töten würde) : 1 Umspring-
bild von
Escher. 1 Fliege ist 1 Fliege im Sommer sobald Mutter sagt, 1 Fliege
ist ge-
fährlicher als 1 Tiger. 1 Fliege ist 1 Fliege im Winter wenn ich schwester-
liche Gefühle. Ich verjage sie, obwohl wenn sie zu Tode erschöpft
auf dem
karierten Tischtuch des Küchentischs, schone ich sie, ich blicke sie lange
an kann mich mit ihr identifizieren – siehe Marguerite Duras. Sie kriecht
sehr langsam ins Ambulanz Häuschen : wie ich selbst wenn ich ganz
und gar
kraftlos, geschwächt von 1 Besorgung nach Hause (krieche). Auf dem
Land gab
es 1 Honigfalle die von der Decke herabhing, schwarz von Fliegen
welche den
unwürdigsten Tod erlitten hatten.
Sie blickt mich an mit ihrem Facettenauge, vergibt mir dasz ich sie jage,
verfolge, miszachte
»ich auch den weich' Kräutern« – *geh vor die Hunde*

(nach 1 Foto von Brigitte Steffanek, Thema Hysterie)

2.6.08

⁸¹⁶ Cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. "Fliege".

In realtà il rapporto tra Io e mosca è piuttosto ambivalente. Da un lato l'Io prova disprezzo per l'esserino considerato insidioso, dall'altro lato lo compatisce. La pericolosità del piccolo insetto («1 Fliege/ist ge-/fährlicher als 1 Tiger») proviene presumibilmente dall'associazione della mosca alla morte e alla putrefazione, mentre la solidarietà scaturisce dalla capacità di sentire il dolore altrui, di soffrire per i mali altrui e dalla consapevolezza di condividere la medesima sorte, quella che spetta a tutti gli esseri perituri. La caducità unisce tutte le creature. Il soggetto risparmia per un momento la sua preda di caccia. Si può leggere forse in questo senso il riferimento in un'altra lirica della raccolta a un'espressione concreta della misericordia, Madre Teresa, «lasse sie gleiten/ins Nebenfach meiner Schultertasche, während er sagt, du bist 1/Mutter Teresa» (Sc 53). L'Io sente di potersi identificare con il misero insetto.

Nel riferimento a Marguerite Duras si condensa il senso di una scrittura compassionevole, in cui la sfera poetologica si incrocia a quella etico-sociale e assume un valore umano e politico. Anche Duras connette le osservazioni sul processo di scrittura, che è delirio, solitudine, assenza di un fondo stabile e sicuro, all'esperienza improvvisa e inattesa degli ultimi istanti di vita di una mosca. Per autrici come Duras e Mayröcker l'impegno non si ferma al dire poetico, ma si estende al mondo e a chi lo abita.⁸¹⁷ Si tratta insomma di un vivere con l'Altro, di un "essere con" e di un senso di amore-carità che unisce l'uno con l'altro. Nella poesia di Mayröcker l'Io non è solo in grado di cogliere lo sguardo della mosca, bensì percepisce persino le emozioni provate dall'insetto umanizzato e comprende il perdono ricevuto dalla sua controparte per la terribile persecuzione, messa in atto nonostante il sentimento di fratellanza provato. Troppo grande è infatti la paura dell'Io di incontrare la morte in qualsiasi sua forma. Ciononostante, nella rappresentazione contraddittoria, in cui le vessazioni inferte al più debole e infine più indulgente componente della coppia appaiono una forma di ingiusta prevaricazione («vergibt mir dasz ich sie jage»), si potrebbe forse leggere anche una critica all'assurdità di ogni forma di violenza e di trascuratezza contro i propri simili, soprattutto se perpetrata ai danni degli inermi.

⁸¹⁷ Sul rapporto tra scrittura e compassione in Marguerite Duras si veda LEO TRUCHLAR, *Kreatürlichkeit: Marguerite Duras liest Virginia Wolf und Emily Dickinson – mit einem Nachtrag über Elfriede Jelinek*, in IDEM, *Über Literatur und andere Künste. 12 Versuche*, Wien, Böhlau, 2000, pp. 79-97: 79 sg.

A suggellare la disposizione estetica e umana attenta a chi è respinto o semplicemente trascurato torna l'immagine delle erbe, inevitabilmente legata all'esperienza del misero decadimento tramite il modo di dire "vor die Hunde gehen".

Che le delicate erbe e piante appartengano al patrimonio idillico della poesia emerge in maniera più esplicita grazie all'ultima occorrenza che si trova nel testo, già illustrato in precedenza, *vor Sommer die Andachts Alm aber wie rohes Holz auch die Geiszen* (vv. 4-5). Nell'abbozzo di *Chiron*, di cui *Scardanelli* riprende persino le specie di piante citate,⁸¹⁸ esse rappresentano un mondo armonico a cui il centauro, che presta il nome al titolo dell'ode, non può più accedere perché ostacolato dalla sua pericolosa attrazione per la meravigliosa e potente notte aorgica. Tuttavia Chirone spera ancora di essere tratto in salvo dal proprio dolore. La ricerca della misura contro la minaccia dell'illimitato caos, «das Ungebundene», mostra ancora uno spiraglio di salvezza nella profonda disperazione.⁸¹⁹ Sebbene non grazie alla moderazione bensì all'estasi di una poesia furiosa che coltiva la selvatichezza, come è suggerito ancora in *vor Sommer die Andachts Alm aber wie rohes Holz auch die Geiszen* (v. 2), anche in *Scardanelli* è data la possibilità di una liberazione, seppure momentanea, dalla pena. L'esperienza estatica però non avvia soltanto la sospensione del dolore, ma trasforma anche la percezione della fragilità in percezione della forza, come accade in *viel war mir teuer. Für Christel Fallenstein zum 3.Mai 2008* con dei fili d'erba: «Entzückung, [...] : riesige Halme Grashalme Dürers Rasenstück» (Sc 34).

La ricerca della salvezza inoltre si muove come atto inclusivo, come specifica la presenza della congiunzione "auch" nel *leitmotiv* «ich auch den weich' Kräutern». Il canto poetico è un'inclusione dell'Io nell'Altro e viceversa. *Scardanelli* nasce non a caso dal contatto con le liriche di Hölderlin; a sua volta le parole del poeta si rigenerano in questo incontro, caratterizzato soprattutto dall'amore per la natura. Il colloquio poetico è ricerca dell'Altro. L'apertura al mondo è evidente d'altronde nel gesto sia innico sia elegiaco rinnovato in *Scardanelli*. Inno ed elegia sono termini che alludono al dono: in essi l'enunciazione si fa elogio, ricordo nostalgico,⁸²⁰ struggente espressione di speranza, viva rievocazione.

⁸¹⁸ Cfr. *ich auch den weich' Kräutern, Höld.* (Sc 31): «Krokus und Haferkorn»; *Chiron* (FHA V, 818): «Wohl einen Straus von Krokus und Haferkorn».

⁸¹⁹ Cfr. ELENA POLLEDRI, *op. cit.*, pp. 279 sg.

⁸²⁰ Cfr. NADIA FUSINI, *Una poesia nata dalla musica*, in www.repubblica.it, 17.07.2001, consultato: 16.09.2014.

2. Memoria

Nel rapporto tra lingua, tempo e memoria sono coinvolte in *Scardanelli* nozioni apparse più volte in questa tesi. Passato e presente, vita e morte, ricordo e oblio, ricordo e invenzione si incrociano in una scrittura orientata a un'elaborazione estetica del passato piuttosto che a una sua "ingenua" rievocazione. Come si è già visto a proposito dell'intertestualità, i testi della raccolta si muovono tra i due piani della memoria, quello orizzontale e quello verticale. Insieme alla fantasia, da un lato la memoria si oppone a una tendenza a dimenticare, dall'altro lato essa si serve invece dell'oblio per favorire la creazione artistica.

In questo contesto le «immagini di scrittura» non segnalano soltanto il recupero di un rapporto con la tradizione contraddistinto dalla trasformazione, bensì rivelano il tentativo e l'impegno di assicurare ancora, nel presente, uno spazio all'assente e ridare forma all'ormai perduto paradiso dell'infanzia. La "ri-costruzione" di un passato, di cui l'io sente la mancanza, offre un'alternativa, seppure soltanto estetica e temporanea, alla morte, poiché lascia aperta la porta del possibile.⁸²¹ Senza ripetere le argomentazioni già esposte nel terzo capitolo, nei seguenti paragrafi mi limito a considerare in base agli spunti intertestuali le ripercussioni del concetto di memoria delineato in *Scardanelli* sulla relazione con la morte finora illustrata e sulla trattazione del motivo dell'idillio infantile.

2.1 «Garten», «Gestirne», «vergessene Blume», «BLUM»: ricordo e oblio

La poesia *dasz sie mich herzt, die Zeit, Italiens Lorbeergärten, »die mir geblieben sind/die blühend holden Gestirne zu oft mich dessen« Höld.* (Sc 39-40) è particolarmente adeguata per affrontare la questione che riguarda tempo, lingua e ricordo in *Scardanelli*, fortemente legata all'immagine, come si è osservato nel terzo capitolo. In questo testo si manifesta il trasferimento del motivo immediatamente

⁸²¹ Di una "(ri)costruzione" del passato, dettata dal desiderio di un futuro paradiso, in stretto rapporto con l'oblio e la manipolazione estetica del ricordo ha parlato Inge Arteel quando si è occupata di alcune prose di Mayröcker in *Gefaltet, entfaltet. Strategien der Subjektwerdung*, cit., pp. 122-124, pp. 167-172 e pp. 217-219.

biografico a una dimensione più ampia, principalmente operato servendosi dell'elaborazione della fantasia e dello stretto legame che connette il giardino all'Arcadia. Proprio per via dell'immissione di elementi inventati e dell'uso del materiale letterario, quando si parla della ri-presentazione del passato in *Scardanelli*, occorre tenere sempre presente che la poesia crea una dimensione passata "artificiale".

La riflessione sulla morte non si radica soltanto nella sfera verbale, ma si lascia ricondurre anche all'arte pittorica. Oltre al riferimento alle teste di morti («Totenköpfe nämlich ARKADIEN») che lascia pensare al teschio nel quadro del Guercino, l'introduzione dell'alloro nel titolo richiama alla mente la seconda versione dei pastori nell'Arcadia realizzata da Nicolas Poussin nel XVII secolo. In questa opera la morte è ancora presente, ma è contrastata dal riscatto offerto dalle corone e dall'albero d'alloro, il quale è sacro al dio delle arti e delle muse, Apollo, ed è simbolo di gloria per poeti e campioni. L'alloro garantisce a chi ne è adornato la durata nel tempo oltre la morte; a goderne nel quadro sono alcune figure, tra cui due pastori-poeti.⁸²² Di questa proprietà sembrano appropriarsi i «giardini di alloro» in *Scardanelli*: la poesia è eterna e assicura una protezione contro la morte, ma specialmente contro l'oblio. L'essere dimenticati è infatti come morire. Il ricordo invece consente una forma di salvezza. Ciò può avvenire grazie all'intervento dell'arte.

Nel testo sono diverse le allusioni a questo motivo. I segni di vita di un «gambetto» secco di lillà o sambuco («vertrocknete verweste Fliederstämmchen [...] und wie es Wasser getrunken hatte») sono associati a una brezza del mattino mentre è udibile «il frinire», «während das Zirpen», che, si è visto, è il rumore prodotto dalla poesia. Il cauletto con le sue foglie accartocciate viene poi attaccato su un foglio di appunti. Il tentativo perseguito dal soggetto si spiega con il fatto che questa piccola «mummia», «kl.Mumie», come annunciato nell'*incipit*, è un regalo di un amico. Ancora una volta emerge dunque come in *Scardanelli* preservare la vita anche dopo la morte significhi ricordare mediante la scrittura:

diese kl.Mumie Fliederblüten Mumie : Stämmchen mit verblaszten

Blüten ver-

⁸²² Cfr. REINHARDT BRANDT, *op. cit.*, pp. 75-89. Si pensi anche al mito della ninfa Dafne, la quale per sfuggire alle attenzioni di Apollo si trasforma in albero di alloro e in questa forma prosegue la propria vita (cfr. *ibidem*).

wehthem Duft das mir 1 Freund abknickte vom Fliederbusch an der
Ecke dort
neben dem Kiosk (am Schlund der Zeit usw.) hatte Stacheln bekom-
men im Tode
: das, dieses ganz und gar vertrocknete verwehte Fliederstämmchen
gebrochen
vom Fliederbusch und wie es Wasser getrunken hatte von meinem
Glas, 1 Brise
an diesem Morgen während das Zirpen. Ich klemmte es an 1 Blatt
mit Notizen
seine zusammengerollten Blätter wehrten ab jede Berührung zer-
brachen zwi-
schen den Fingerspitzen wenn man sie anfaszte, die Brise an diesem
letzten
Morgen des Mai als ich das Fenster weit aufschlug die zärtlichen
Atemzüge
des Sommers (der Wecker vergraben unter *Linnen* : Fetzen Papier
mit Noti-
zen welche ich schon nach einigen Stunden nicht mehr zu entziffern
ver-
mochte – ebenso *der Estrich* mit ungeöffneten Briefen bedeckt dasz
ich schlit-
tere und wie auf Schlittschuhen . . .), die Schönheit des Wahns im
Herzen.

La scrittura frammentata, ridotta in pezzi, “criptica”, è in grado di bloccare il tempo “sommergendolo”, «der Wecker vergraben unter Linnen : Fetzen Papier/mit Noti-/zen [...] nicht mehr zu entziffern». Tuttavia l’“asilo” concesso dalla poesia non è stabile, ma sempre minacciato dalla tensione temporale esistente tra il “non più” e il “non ancora”. Alla sospensione segue inevitabilmente lo scorrere del tempo che si palesa nella mancanza insita in un passato che non è più («nach einigen Stunden nicht mehr») o in un futuro che non è ancora, come suggeriscono le lettere “non ancora” aperte («mit ungeöffneten Briefen»). Proprio il pensiero del tempo che passa, dell’“Et in Arcadia ego”, avvia però il movimento dell’Io poeta-viandante, «dasz/ich schlit-/tere und wie auf Schlittschuhen . . .)», che in *Scardanelli* è collegato alla scrittura, come si è osservato a proposito di *der Waldesschatten (damals) zerrte mir* e come si vedrà più avanti.

Si tratta di un costante processo di ri-costituzione dell'asilo poetico che è protagonista di un contraddittorio ma necessario rapporto con il tempo, poiché proprio da questo confronto, avviato dal ricordo di ciò che non è più, nasce la possibilità dell'esistenza. Un segnale tangibile di questa apertura al divenire è dato dai due puntini di sospensione nell'ultima citazione riportata. Solo tenendo in considerazione il tempo la lingua poetica può far sperare che in questa apertura tutto sia ancora possibile, ovviamente nel testo lirico. Non soltanto in questo senso il tempo potrebbe diventare, oltre che un fattore nefasto, un punto di riferimento propizio e quindi "stringere al cuore", abbracciare, ristorare e consolare il soggetto («*dasz sie mich herzt, die Zeit*»). A giovare è anche la produzione poetica, la quale trova infatti un movente per la propria esistenza proprio nella temporalità che diventa condizione e possibilità della riflessione poetica.

Sotto questo punto di vista si può notare una certa affinità di pensiero con Hölderlin, più precisamente con un nodo centrale di *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* (StA IV, 1, 241-265), che qui non è tuttavia possibile esaminare a fondo. Mi limito a ricordare che in questo complesso frammento risalente al 1800, periodo in cui vede la luce anche *Wie wenn am Feiertage...*, la mancanza determinata dal tempo è una condizione della composizione poetica. Sarebbe dunque illusoria una legittimazione della poesia e del poeta collocati al di fuori della finitezza. La finitudine anzi deve trovare espressione nella parola poetica,⁸²³ così come accade in effetti anche in *Scardanelli*. È però compito dello spirito poetico trovare un filo nel cambiamento, nel divenire, ossia avere un ricordo che, assicurando un collegamento tra le varie fasi temporali, crei durata e costanza. Ricordare tuttavia non significa sospendere il fluire del tempo, bensì realizzare una «sintesi attraverso la differenza».⁸²⁴ Anche in

⁸²³ Cfr. JOHANN KREUZER, *Zeit, Sprache, Erinnerung*, cit., p. 147: «"Zeitlicher Mangel" bedeutet [...] nicht, daß Zeit – als Bedingung der Sinnlichkeit und Endlichkeit – einen (durch das poetische "Geschäft" gegebenenfalls zu überwindenden) Mangel mit sich führe. Was Verfahrungsweise des poetischen Geistes heißt, muß sich vielmehr durch Zeit bestimmen lassen – erst vermöge einer solchen zeitlichen Bestimmung gibt der poetische Geist "seinem Geschäfte nicht die Stimmung, den Ton, auch nicht die Bedeutung und Richtung, aber die Wirklichkeit"». Di conseguenza, continua Kreuzer (ivi, p. 152): «Ein Aspekt [...] ist die Erkenntnis, daß eine Begründung der Rolle des Dichters von einem Standpunkt außerhalb oder jenseits der Bedingung der Endlichkeit – jener Endlichkeit, die gerade in der Dichtung zur Sprache finden soll – illusorisch ist».

⁸²⁴ Ivi, p. 154: «Eine Erinnerung zu haben heißt [...] nicht, Erinnertes gleichsam an der Bedingung von Zeit vorbei zu behalten. [...] Eine Erinnerung zu haben heißt oder verlangt vielmehr, den Akt des Erinnerns transparent oder plastisch werden zu lassen. [...] Es gilt, im zeitlich Verschiedenen eine Verbindung zu bewahren und zwar nicht durch den Versuch einer Stillstellung des Vorübergehens von Zeit. [...] Die Synthesis, die sie leistet, ist eine Synthesis durch Differenz». Cfr anche *Über die Verfahrungsweise des*

Scardanelli si assiste all'unione delle differenze temporali, oltre che a quelle spaziali. A differenza di Hölderlin però, Mayröcker, è bene ribadirlo, rende funzionale anche la momentanea interruzione del flusso temporale. Sotto questo aspetto la percezione del tempo nei "giardini" di *Scardanelli* somiglia molto a quella dei giardini delle liriche della torre, come ho già illustrato nel terzo capitolo. Asse orizzontale della contemporaneità e asse verticale della temporalità dunque sostengono entrambi la struttura di *Scardanelli*.

Nella raccolta il ricordo, più o meno simulato, del passato può provocare effetti contrastanti, così come suggerisce l'inserimento di un frammento di *Mein Eigentum* nel titolo, non soltanto a causa dello "status" di citazione, di cui ho già dato conto in precedenza. Considerata sotto la prospettiva intertestuale, la lingua mostra infatti di dare uguale spazio di riflessione alla morte e alla vita. Oltre a ciò però, l'immagine stessa delle stelle citata in *Scardanelli* affronta nel pre-testo il ricordo della caducità. Proprio le stelle che «tornano a fiorire» (TII 701), come un segno di vita, rammentano «sin troppo spesso» la brevità di un tempo meraviglioso. La ripresa intertestuale sembra dunque voler accentuare il carattere innico-elegiaco della poesia di *Scardanelli*. Vi è inoltre da considerare che nel pre-testo le stelle sono anche «fiori del cielo», il quale con tali attributi riesce a restare «sempre giovane»; proprio sotto questi "fiori" vaga il poeta all'interno del «giardino del canto» che gli offre un riparo, il cercato «freundlicher Asyl».⁸²⁵ Sebbene la protezione profusa dal canto non sia mai stabile neanche in *Mein Eigentum*, al canto ben riuscito è concesso di acquietare i ricordi dolorosi. Le emozioni legate al ricordo infatti non sono espresse in maniera diretta in poesia, giacché, come si è già visto nel quarto capitolo, il linguaggio lirico è una metafora delle emozioni.⁸²⁶

poetischen Geistes (StA IV, 1, 251): «[E]s ist seine [dello spirito poetico – S. S.] letzte Aufgabe, beim harmonischen Wechsel einen Faden, eine Erinnerung zu haben, damit der Geist nie im einzelnen Moment, und wieder einem einzelnen Momente, sondern im einen Momente wie im andern fortdauernd, und in den verschiedenen Stimmungen sich gegenwärtig bleibe, so wie er sich ganz gegenwärtig ist, in der unendlichen Einheit».

⁸²⁵ ANDREAS THOMASBERGER, "mein freundlicher Asyl". Hölderlins Odendichtung Homburg 1798-1800, in *Bad Homburger Hölderlin-Vorträge (1986-1987)*, a cura di Stadt Bad Homburg v.d.Höhe in Zusammenarbeit mit der Hölderlin-Gesellschaft, pp. 7-25: 16: «Nicht im handgreiflichen Bereich der Zufriedenen, sondern im Garten des Gesanges hat der Dichter sein Eigentum, hier wandelt er unter "den Blüten, den immergrünen/In stiller Einfalt". Dies sind nicht nur die natürlichen Blüten der erste Strophe, die vergänglich der fünften, es sind die Blüten des Himmels, der mit seinen Sternen über dem Wirken "immerjung" bleibt».

⁸²⁶ Cfr. *ibidem*.

Nella poesia di *Scardanelli* al nucleo intertestuale si ricollega la rievocazione dolorosa («zerreisz ich die Haare») di un tempo del “wir” immerso nello spettacolo della natura nel paese di Tirolo, «Dorf Tirol», che assume quasi i contorni di un sogno in cui gli abiti colorati dei viandanti sembrano luccicanti e variopinte decorazioni da giardino.⁸²⁷ Questa allusione si ricongiunge al titolo, dove sono rievocati i giardini d’alloro dell’Italia, terra del ricordo e della “Sehnsucht” in *Scardanelli*, ma tradizionalmente anche dell’arte. Sebbene essi sembrano essere “rimasti” («geblieben») quasi come relitti provenienti dal passato, anche e soprattutto letterario se si pensa all’Arcadia (forse come anche sono “rimaste” della lirica di Hölderlin “le stelle che sbocciano”, grazie alla ripetizione variata), i giardini di *Scardanelli* garantiscono, nel presente, un appiglio all’assente.

Proprio per il loro carattere letterario inoltre i giardini della poesia si rivelano essere testimonianza mediata, non spontanea, manipolata dall’invenzione poetica, in cui il ricordo più amaro e straziante di una perdita può trovare un momento di pace e paradossalmente “accarezzare” («herzt») il soggetto come un fiorire di stelle. Questo non è un caso unico in *Scardanelli*. Seguendo il filo conduttore dell’Italia, ci si imbatte ad esempio in una poesia già analizzata nel quinto capitolo, *ach selbst im hohen Alter möchte man sich die Welt erklären lassen,/I Begegnung mit Franz Josef Czernin* (Sc 45), in cui il mesto ricordo dell’assenza, relativizzato mediante il ricorso alle parole altrui («erinnert sich Franz Josef Czernin»), diventa anche dolce ri-scoperta dell’amore («es war mir wohl nie/ganz bewusst gewesen wie sehr ER mich liebte vermutlich weil meine/Liebe zu IHM alles verdeckte»).

Naturalmente l’impiego del ricordo attivo per creare “presenza” nell’assenza non è sintomo di leggerezza. L’oscillazione tra punti di vista contrastanti negli ultimi versi di *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld* (Sc 33), in cui compare l’emblematico prelievo da *An Eduard* (FHA IV, 265), è un’abile messa in scena che non rappresenta solo un movimento rapsodico nel tempo e nello spazio, ma anche un modo

⁸²⁷ Cfr. «wir stiegen den Tappeiner Weg hoch wo ich glaube, die/Wässer-/chen, rieselten zu Tal und die bunten Gewänder der Wandernden/wie blaue/rote und grüne Rosenkugeln, wanderten zwischen Rainfarn und/Weiszdorn-/büschen zum Dorf Tirol wo bei Rotwein und Küssen/(zerreisz ich die Haare)»

per confrontarsi con la consapevolezza che un incontro, un «rivedersi», «Wiedersehen», è possibile solo nella realtà costruita nell'arte:

[...] mit feuchter Salviette umwickelt dasz der Durst gelöscht
würde der Blume, aber *ergrauten* schon nach 1 paar Tagen, aber 1
liebes Glück 1 Andenken an reichere Tage . . . Adelheid mit dem
geknüllten (süsz geknüllten) Gesicht weil sie so lachte sich freute
über das Wiedersehen, damals mit einer Schwertrose ans Kranken-
bett, was
er abwehrte, dasz ich erschrak (als er *todgewintert*) und abwärts.

In *dasz sie mich herzt, die Zeit, Italiens Lorbeergärten*, »die mir geblieben sind/die blühend holden Gestirne zu oft mich dessen« Höld. il ricordo appare inoltre come una pratica ricercata, come dimostra il riferimento a un espediente mnemonico.⁸²⁸ In *Scardanelli* il ricordo però è soprattutto presentato come impegno poetico ed etico, forse un'inclinazione necessaria dopo le miserie di Auschwitz per una letteratura empatica come quella di Mayröcker.⁸²⁹ Tuttavia si tratta di un ricordo che coinvolge non soltanto i morti, ma anche ciò che è dimenticato, incluse le piccole cose, trascurabili nel mondo ordinario ma non nella poesia dell'autrice. In *diese Gräslein im Teutoburger Wald wähnst du da die Weser* (Sc 30) compare allora un «fiore giallo dimenticato» sul tappeto posto di fronte alla porta, inevitabilmente associato alla lirica di Hölderlin non solo mediante l'immagine del fiore stesso, bensì anche tramite una presenza intertestuale più evidente derivata da *Wenn aus dem Himmel*, alla quale si aggiungono

⁸²⁸ Cfr. Sc 39-40: «JAJES./sagt Christel F., 1Eselbrücke zu ihrem, der Germanistin aus Bremen/Name».

⁸²⁹ Anche Lartillot sottolinea che la memoria nell'opera tarda di Mayröcker diventa una posizione da cui si può esercitare opposizione al mondo dell'oblio. La protesta sarebbe espressa attraverso un linguaggio costruito sulla particolarizzazione, ossia la moltiplicazione e la privatizzazione, resa ad esempio con i diminutivi, non paragonabile però allo smembramento delle parole e alla «Engführung» di Celan (cfr. FRANÇOISE LARTILLOT, *Subjektivität im Spätwerk von Friederike Mayröcker: Erfahrbarkeit des Überraschenden*, in "Einzelteilchen", cit., pp. 11-30: 22 sg.). Il rapporto tra Celan e l'autrice potrebbe aprire nuove prospettive per la comprensione della poetica di Mayröcker, ma per ovvie ragioni non può essere esaminato in questa sede.

diversi frammenti di un abbozzo di *Der Mensch*.⁸³⁰

wenn aus den Schnäbeln und Wolken hellere Welle sich
herabgegossen, Höld., auf der Fuszmatte vor der Wohnungstür
1 gelbe vergessene Blume. Ehmals und jetzt voll Trotz und Angst
(meine letzten Jahre) und seiner Friedens Jugend von allen
Lebensgenossen *auch die entzündbare Brust der Strophen*

Nella trasformazione effettuata in *Scardanelli* gli elementi prelevati dal pre-testo riferiti all'uomo, i quali non sono facilmente identificabili in modo univoco a causa dello stato frammentario dell'abbozzo, sono riassettrati in una direzione che esalta la vitalità della poesia. Non vi è più il riferimento alla mancata "fioritura" presente nel pre-testo («blüht nicht lange»); compare invece il presagio di morte dell'Io a cui sono associati la paura ma anche la caparbia opposizione di ieri e di oggi.

Al ricordo di ciò che è dimenticato si intreccia ancora una volta la riflessione sulla vita e sulla morte. Non è chiaro in che modo il possessivo "sein" rientri in questo quadro. Potrebbe forse "sein" riferirsi alla "gioinezza di pace" di un Lui? Sicuramente meditare sulla caducità in *Scardanelli* porta a pensare ad amici, artisti, al genere umano e agli altri esseri viventi. Le figure dell'amico e degli amici tornano spesso nella raccolta, come dimostrano anche alcuni esempi già illustrati. In particolare in »*du Blüthe der Blüthen*« *Hölderlin* (Sc 36) è percepita, forse denunciata, la minaccia della dimenticanza di un Lui venuto improvvisamente a mancare, stabilendo una distanza con l'Io. Sono «gli amici più giovani», identificabili con la nuova generazione, che lo

⁸³⁰ Cfr. FHA IV, 71:

er(,) bang und wild Voll Troz (und) Angst, und seiner
Friedens Jugend
und seines Blume, die zärtliche Kindheit
Friede(n), der göttliche, blüht nicht
lange.
Ich (er) der
Von von allen Lebensgenossen ist
Trefflichste doch (tri)
schneller und breñ(d)ender
er der seeligste, der schönste
(Doch allausgleichend trifft auch tief)
Verzehrt das Schiksa(l)al allausgleichend
Auch die entzündbare (Brust dem Stolzen.)

dimenticheranno presto. Paradossalmente nei versi precedenti si annida invece la tentazione dell'oblio, del sonno dell'al di là («drüben») in cui si può dimenticare e perdere se stessi:

[...] dies alles zum
Heulen und doch, welche Lust zu leben oder wie Vater sagte, dort
drüben kann ich immerzu schlafen, verloren werden sein alle
anmutigen Frühlinge Sommer Küsse und herzerreizenden Poesien,
während die jüngeren Freunde bald vergessen werden den der da
wegging wegblieb plötzlich tatsächlich *wegblieb* MICH. [...]

La stessa contrapposizione torna qualche pagina dopo in *dann hört alles plötzlich auf auch die Lerche Narzisse die* (Sc 37). Accanto alla consapevolezza della perdita e della dimenticanza (questa volta con ogni probabilità di Ernst Jandl, considerata la menzione di un periodo di tempo di otto anni corrispondente alla distanza tra la morte del poeta, avvenuta nel 2000, e la composizione della poesia), che potrebbe funzionare come un possibile e indiretto appello alle coscienze, compare un esplicito elogio dei benefici derivati dall'oblio di se stessi, del mondo, del "peso" della coscienza e persino dei morti. Qui ripropongo soltanto una parte del testo:

dann hört alles plötzlich auf auch die Lerche Narzisse die
Nachtigall die unscheinbar in dem Blätterdach die ich nie sah
nie hörte, die mit roten offenen Schnäbeln pfeilenden Dorfschwal-
ben : die sind jetzt 80 die werden lange leben auch die rosa
Päonien in den fremden Gärten, die Zeisige Wühlmäuse Maulwür-
fe die in den Grabhügeln wohnen. Dann geht mir die Sprache ver-
loren : abhanden, der Mond dem sie lange schon sein Geheimnis
entwunden, die 1.Kirschen, die Gänseblümchen der Mohn, die kl.
Hunde, Weiszdorn und Nachtviolen, *die Bürde meines Gewissens* das
Kästchen mit der Asche der letzten Verwandten alles verloren her-
ausgerissen aus meinem Herzen getilgt keine Erinnerungen mehr an
die Erde : Glorie Welt
(fand heute morgen den Regenschirm des Freundes gänzlich verstaubt
und verbogen in diesen 8 Jahren da man vergessen auf ihn . .)

La memoria dunque non è fatta solo di “pieni” e non è legata soltanto al senso di colpa di chi continua a vivere. La memoria accoglie anche i “vuoti” dell’oblio. Come ho già anticipato nel terzo capitolo, il ricordo implica selezione e tralasciamento durante il processo trasformativo, due passaggi che per il processo poetico si rivelano essere vantaggiosi e necessari. Le modalità del salvare e dell’obliare coesistono nella memoria, la quale si offre come stimolo fondamentale alla creatività poetica, tanto che la scrittura lirica «si inserisce appieno nel meccanismo di reciprocità creativa che intercorre fra ricordare e dimenticare».⁸³¹ L’interazione di queste due modalità consente alla poesia di creare uno spazio inedito, poiché porta al mutamento delle “schegge” del mondo: esse si trovano infatti rivitalizzate in nuove costellazioni, diverse da quelle provenienti dal vissuto reale di chi scrive e dell’individuo in genere.⁸³² Questo è quanto sembra suggerire anche *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-*, in cui emerge l’intima connessione tra immagine e memoria:

[...] nur dieses Bild in
P. wie Veilchen Leberblümchen in diesem Garten : seltsam genug
nur dieses Bild alles übrige gelöscht in mir nur dieses Bild
Mutter in grauem Gewand und sie, Hand in Hand
(»1 online Wickel Windel 1 Lampenschein in meinem Bett als ich
erwachte, die Pergola mit Waldrebe und Klematis, 1 hingerissener
Donausturm im Luftgefülle, damals Beth Bjorklund sagt, ich ?
komme wieder (»das Jesulein . .«))

Ancora *dann hört alles plötzlich auf auch die Lerche Narzisse die* consente di considerare più da vicino lo stretto collegamento esistente tra scrittura e oblio. La ripetizione dell’avverbio “dann” connette la cessazione del canto degli uccelli («dann hört alles plötzlich auf auch die Lerche») alla perdita del linguaggio («dann geht mir die Sprache ver-/loren»). Quel che segue è la rappresentazione dell’oblio, in cui compare tra l’altro il noto simbolo del papavero («der Mohn»). Capacità di parlare e capacità di ricordare corrispondono («keine Erinnerungen mehr»).

Anche altrove nella raccolta gli uccelli tacciono. Il loro mutismo è associato all’atassia, un disturbo che colpisce la coordinazione dei muscoli, compresi quelli

⁸³¹ GIULIA A. DISANTO, *op. cit.*, p. 46.

⁸³² Cfr. *ibidem*.

fonatori. Quest'ultima variante ha per conseguenza un'articolazione frammentata dei suoni, per cui le parole appaiono interrotte, sconnesse, discordanti e difficilmente comprensibili, un effetto ricreato in *Scardanelli* (Sc 44):

[...] während ich den kl.steinigen Hügel tappe weinend ins
Tal und die Grashüpfer Libellen und jungen Hasen mich an-
blicken, dröhnenden Hallen in meinem Kopf Schädelknochen und
Kapsel mit Tannen und tanzenden Faltern, Vögeln welche in
diesen Monaten verstummen, *Ataxie einer Natur* welche schwan-
kend mir vor Augen [...]

La frammentazione del linguaggio non è tuttavia un difetto per Mayröcker, e anzi è esaltata proprio in relazione a Hölderlin, non a caso nell'*incipit* di »*du Blüthe der Blüthen*« *Hölderlin*, ovvero nella stessa poesia in cui si avverte un certo fascino per l'oblio: «(diese robotisierende Sprache : als er anfang / Gaudium / wie 1/Roboter, abgehackt, zu sprechen)» (Sc 36).⁸³³ La sequenza si manifesta a questo punto come una variazione di quanto si può leggere in *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld* (Sc 32):

[...] von
den Geist Zweigen *wo der Zeisig mit pausengesättigtem Glanz seiner Musik* – und grüszet deine Erblühten wie mein Auge die BLUM, nach-
ziehen
des Fuszes, wache mit Gärten auf und Violen [...]

⁸³³ In questo caso la citazione marcata contenuta nel titolo proviene da un abbozzo di *Der Archipelagus* confluito tra gli schizzi per odi nell'edizione di Sattler (FHA IV, 184). Nel pre-testo l'espressione «*Du Blüthe der Blüthen*» è riferita al sole, a cui l'io tesse il proprio elogio:

Wohl blik ich, schöne Soñe! Zu dir,
auch sonst
Und neñe deinen Nahmen, w(ie)ohin spräch ich auch
Am heiligen Maitag sollt ich, als
Ein größers aus? Wie sollt ich nicht, du
Blüthe der Blüthen! Zu dir mich wenden?

Tra le possibili interpretazioni, si potrebbe leggere l'impiego dell'espressione in *Scardanelli* come una trasposizione sul piano intertestuale, per cui non più il sole, bensì la poesia di Hölderlin sarebbe il punto di riferimento a cui volgersi, diventando per questo motivo oggetto di lode (come suggerirebbe l'*incipit* della poesia) e "fiore dei fiori".

Lo splendore saturo di pause che intervallano la musica del lucherino sembrano quasi parafrasare in termini altrettanto cifrati la criptocitazione tratta da *Der blinde Sänger* (FHA IV, 262) in cui, oltre alla spezzatura del discorso, compare una parola incompleta: «und grüszet deine Erblühten wie mein Auge die BLUM». Inoltre il *ductus* frammentario è legato ancora una volta al movimento dei piedi («nach-ziehen/des Fuszes»). La scrittura poetica si basa sull'alternanza di parola e silenzio, frammenti ricordati e frammenti tralasciati, rendendo produttive le forze opposte della memoria e le contraddizioni dell'oblio. Diversamente da *Die Nympe* di Hölderlin, in *Scardanelli* la perdita del linguaggio e di un senso (logico) e l'erranza che ne deriva non generano angoscia, bensì procurano “piacere”, «Gaudium» (Sc 36), e “beatitudine”, «Glorie» (Sc 37).

Il rapporto tra ricordo e oblio rappresentato in *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld* si lascia esplorare e sviluppare infine in un parallelo che, con le dovute cautele, si potrebbe istituire con una parte di *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-* (Sc 18). Nella prima poesia il passo sopra citato è preceduto dal ricordo della madre che si muove oscillando, «schwankend», in un giardino.⁸³⁴ Questa immagine ripete e varia l'apparizione della madre nel giardino dove germogliano le erbe, proposta nella seconda poesia:

dann im Ozean grauer Wildnis die 1.Blumen (Inseln) :
 die *Erstlinge* die Primel Himmelschlüssel Krokus und schwankend
 aus der Erde als sie mit Mutter (in grauem Gewande) durch diesen
 Garten in welchem die Kräuter sprossen: nur dieses Bild in
 P. wie Veilchen Leberblümchen in diesem Garten : seltsam genug
 nur dieses Bild alles übrige gelöscht in mir nur dieses Bild
 Mutter in grauem Gewand und sie, Hand in Hand

Dal montaggio sembrerebbe provenire l'associazione tra la nascita dei «1.fiori (isole)», delle “primizie”, anche letterarie, nonché delle varie tipologie di fiori e piante, e la comparsa della figura materna nella memoria. La congiunzione “als” nella costruzione ellittica «als sie mit Mutter (in grauem Gewand) durch diesen/Garten» potrebbe introdurre una frase temporale al passato o un confronto con altri eventi che

⁸³⁴ Cfr. Sc 32: «als/die Mutter schwankend an 1 Ostertage wie sie stieg mühsam entstieg/dem/Wagen und wir mit ihr in den Schwarzenberg Garten».

richiederebbe l'uso di un congiuntivo e indicherebbe una supposizione. Il fatto che la figura materna abbia in comune con l'oceano (un'immagine che si è rivelata non propriamente propizia per la vita) il colore grigio lascia pensare che alla madre sia associato l'alone della morte. Il movimento oscillatorio, qui riferito ai fiori, è impiegato nella variazione successiva di *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld* per qualificare la madre. Inoltre si ricordi che quest'ultima poesia menziona esplicitamente la morte («*todgewintert*») e indirettamente l'Arcadia tramite le immagini del pastore e dell'agnello. A questo punto si potrebbe interpretare l'enigmatico verbo sostantivato «*Erbblühten*», i “fioriti”, come riferimento ai morti. Una conferma si avrebbe in »*da ich I Knabe war..*» (Sc 35), dove la figura materna è paragonata a un fiore, «*und ich an der Hand der sanften Mutter welche wie BLUME mir zu-gewandt*». La rigogliosità della natura nel giardino-isola poetico consentirebbe di vedere l'eterno nel caduco, esattamente come avviene nella parte finale dell'elegia di tendenza innica *Menons Klagen um Diotima*. Anche Hölderlin infatti rappresenta la riconciliazione con i propri cari scomparsi sul “qui” di un'isola associata alla visione della fioritura nei giardini.⁸³⁵

Proprio come la registrazione della nascita di un “fiore(-isola)” o della resistenza di una fragile erbetta in un luogo inaccogliente, la rievocazione estetica di chi è ormai assente riserva la possibilità di trovare ancora nella coscienza della caducità una speranza nel miracolo della vita, di cui potersi meravigliare. Il volgersi verso il passato, letterario e non, corrisponde quasi a un risorgere dei morti, come Hölderlin, ma anche Thomas Kling, Ernst Jandl, la figura materna e così via, che grazie al ricordo possono ancora essere protagonisti nella realtà poetica.⁸³⁶

⁸³⁵ Cfr. i versi (StA II, 1, 79): «*bis wir auf gemeinsamen Boden/[...] Dort uns, oder auch hier, auf tauender Insel begegnen,/Wo die Unsrigen erst, blühend in Gärten gesellt*». Sul possibile legame tra «*Erbblühten*» e i morti si interroga De Felip, che però non giunge a collegare il riferimento a Hölderlin (cfr. ELEONORE DE FELIP, *art. cit.*, p. 96).

⁸³⁶ A tal proposito, in futuro potrebbe essere interessante verificare se vi sia un rapporto tra la particolare memoria arcadica nell'opera di Mayröcker e la rivalutazione del concetto di idillio da parte di Friedrich Nietzsche, collegata allo scenario arcadico e ai quadri di Nicolas Poussin e Claude Lorraine così come all'idea di poesia intesa come ricordo di epoche artistiche ormai remote (cfr. BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, *op. cit.*, pp. 370-373). In particolare in *Menschliches, Allzumenschliches* si può leggere ad esempio che lo sguardo retrospettivo a una forma sociale e spirituale, paragonato alla capacità di risvegliare temporaneamente i morti, consente all'arte e alla poesia di svilupparsi come piante delicate che crescono su ripidi pendii montani (cfr. *ivi*, p. 373).

2. 2 «Schaafe», «Knabe», «Kind»: ri-presentazione dell'idillio d'infanzia

La prima apparizione dell'idillio infantile nella raccolta è riservata a *dieser Leiterwagen dieses Schluchzen diese 70 Jahre danach* (Sc 16). Anche per quanto riguarda questo motivo letterario, non si tratta di un ingenuo resoconto del passato costruito su reminiscenze reali. Il ricordo diventa tecnica della rielaborazione estetica, la quale *mistifica* (v. 11) consapevolmente la vita reale:

1 dieser *Leiterwagen* dieses Schluchzen diese 70 Jahre danach
2 dieses mit Mutter hinauf die Dorfstrasze hinauf (damals in
3 D.) das Kreuz der Deichsel in den Händen ach weiszt du
4 noch der ockerfarbene Staub der Strasze an meinen Füssen
5 (nackt) das Kreuz auf der Anhöhe wo die Felder Wiesen
6 sich breiteten wie mit offenen Armen und wir zum nahen
7 Steinbruch die kl. und gröszeren Steine einsammelten diese
8 Grotten Gottesblumen in D. *während über dem Stege begannen*
9 *Schaafe den Zug usw.*
10 jemand, 1 Traum, hügelt mir wie Schnee oder Schwan , 1 POMP die
11 beweglichen Primeln über dem Wasser / Mystifikation eines
12 Lebens 80 liebliche Sommer ach weiszt du noch die Erdbeeren
13 in den Beeten (mit Steinen bekränzt) im groszen Garten die
14 Hauswurz die weiszen Lilien der Hibiskus in den Wolken in
15 den duftenden Lauben die MADONNA gesehen *wo die verborgenen*
16 *Veilchen sprossen*
17 (aber es fallen auseinander meine Gebeine . .)

6.2.08

Della rievocazione dell'idillio, alterata mediante l'invenzione e vari processi stranianti (come l'esplicita menzione della mistificazione), fanno parte sia il movimento di salita, associato al ricordo di una persona scomparsa (v. 2), sia il riferimento ad un'altura (v. 5) e a una grotta (v. 8), interpretabile come un paesaggio montano scavato all'interno. Entrambe, come si vedrà più avanti, sono luoghi della rivelazione. Per ora basti notare il riferimento al divino associato a Deinzendorf («Gottesblumen in D.»), il paesino in cui l'Io fanciullo trascorre le vacanze con la famiglia e, come si deduce

dall'immagine che ritrae il passaggio delle pecore, entra in contatto con un mondo meraviglioso e incantato e che, si è visto nel primo capitolo, offre all'Io, ancora ignaro, la prima esperienza estatica ed estetica. La presentazione di questo mondo in *Scardanelli* fa ricorso alla raffigurazione bucolica e alle liriche di Hölderlin, condensate nella già nota citazione (vv. 8-9), rielaborata al passato per creare un'interazione innico-elegiaca che si estende lungo l'intero testo.

Come ho già avuto modo di evidenziare in precedenza, sia per Hölderlin sia per Mayröcker l'idillio è difatti precario. In *Scardanelli* il sogno però dà la possibilità di decostruire forme della realtà e costituire nuove relazioni, «jemand, 1 Traum, hügel mir wie Schnee oder Schwan» (v. 10). Con la mistificazione estetica si può ri-costruire, o meglio costruire l'incanto passato come se esso non si fosse mai verificato prima, nonostante la coscienza della caducità degli uomini e delle cose, come mostra »*da ich 1 Knabe war . .*« (Sc 35), che questa volta cito per intero:

1 es werden sein wieder die Flocken das silberne Feuer die frierenden
 2 Toten in ihren Hülsen, aber jetzt ist 1 Mai die Stimme der Nachti-
 3 gall (noch nie gehört) während ich absuche den Himmel nach der 1.
 4 Schwalbe : Freundin meiner frühen Jahre in D., damals das Herz er-
 5 füllt von ewiger Freude und Rauschen der Lüfte ich erinnere mich
 6 und ich an der Hand der sanften Mutter welche wie BLUME mir zu-
 7 gewandt welche mich liebte wie sonst niemand je mich geliebt hatte
 8 an den Abenden im Innenhof des Hauses die Glühwürmchen lockten
 der
 9 Mond schwebte in seinen Gestalten, die Sterne fielen herab. Einge-
 10 bettet war ich in immerwährende Freude, Beständigkeit der Birnbäume
 11 vor dem Tor, die Maulbeerbäume verbluteten, ihr schwarzes Blut auf
 12 der Dorfstrasse, die Monstranz der Holunderbaumblüten, 1 Brise am
 13 Morgen, 1 Marginalie an diesem Ufer, ich auch den weich' Kräutern
 14 am Schlund der Zeit

9.5.08

Al primo ascolto della voce dell'usignolo, una delle varie incarnazioni di una metafora ornitologica della poesia cara a Mayröcker, è associata la perlustrazione del cielo alla ricerca della prima rondine, amica d'infanzia dell'Io (v. 4). La variazione nella

ripetizione determina la ripetibilità della rivelazione passata, come se essa accadesse sempre per la prima volta. A questa soluzione allude la citazione dell'omonima ode di Hölderlin eloquentemente marcata nel titolo, ma provvista dei soliti puntini di sospensione che lasciano spazio al possibile, al nuovo nel "già noto". L'effetto della prima esperienza è rimarcato inoltre dall'accentuazione del momento presente («aber jetzt ist 1 Mai») che compare in contrapposizione al richiamo alla morte («Toten»). L'impiego del presente rende la "prima volta" una *performance* infinitamente ripetibile, con la quale il dire poetico vince sulla finitezza. Persino a livello intertestuale sembra essere ribadito che la dimensione dell'idillio non appartiene soltanto a un mondo passato o al pre-testo («da ich 1 Knabe war»), ma si trova anche in *questo* mondo, «an diesem Ufer», e nel nuovo testo, grazie a uno stato di ripetizione perpetua del paesaggio idilliaco tratto dal frammento di Hölderlin, a cui mostra di partecipare anche l'io («ich auch den weich' Kräutern»).

In *Scardanelli* la nostalgia, che è legata alla "Sehnsucht" del ritorno (come illustrerò più avanti), si volge a un mondo fatto di componenti fragili, solitamente effimere, ma importanti. Lo testimonia ancora »da ich 1 Knabe war . .« che raccoglie un insieme eterogeneo di oggetti, figure, emozioni, sensazioni, elementi naturali di matrice bucolica intrecciati a immagini visionarie e stranianti, come la gioia perenne e il fruscio dell'aria (v. 5), l'amore della dolce madre (v. 6), le lucciole (v. 8), la luna e le sue forme, le stelle (v. 9), il senso di protezione (vv. 9-10), il portone (v. 11) e le varie piante colte in diversi atti: la resistenza del pero (v. 10), il dissanguamento dei gelsi (v. 10), il sacrificio e il dono dei fiori del sambuco, forse in questo modo consacrati come l'ostia (v. 12). Il componimento ricalca l'intitolazione della poesia di Hölderlin *Da ich ein Knabe war* (FHA V, 397) e riprende dal pre-testo il motivo del paradiso perduto,⁸³⁷ per svilupparlo secondo la concezione di Mayröcker.

Deinzendorf, una costante nella produzione dell'autrice, ritorna in *Scardanelli* come mondo misterioso dove l'io fanciullo può stupirsi, sentire una vicinanza con le altre creature e provare la sensazione di essere "sospeso" nell'incanto. Eppure la raccolta non si limita a una rievocazione dolorosa del cortile interno della casa paesana, e anzi ripropone un principio fondamentale dell'opera di Mayröcker, in base al quale «la ripetizione nella scrittura supera l'esperienza della perdita e la trasforma in una

⁸³⁷ Cfr. SERGIO LUPI, *Hölderlin e il mito del paradiso perduto*, cit.

costruzione estetica, un luogo di infinita esperienza estetica e di immaginazione che sganciata dalla realtà fattuale prende la forma di “vaga opera-giardino”». ⁸³⁸ Questa conversione estetica diventa particolarmente visibile nella sovrapposizione del paese con altri luoghi. La combinazione di tempi e spazi differenti genera così una dimensione pluristratificata, ⁸³⁹ in cui le immagini possono essere interscambiabili. Lo dimostrano in particolare *auf dem Cobenzl* (Sc 17) e la messa in scena dell’esperienza estatica nel giardino in *viel war mir teuer. Für Christel Fallenstein zum 3.Mai 2008* (Sc 34), così come la rielaborazione dei prestiti intertestuali orientata alla ripetizione variata dell’idillio.

Nella raccolta di Mayröcker le citazioni di Hölderlin che hanno per oggetto la natura e i suoi delicati elementi diventano spesso ricordi, ovviamente letterari, manipolabili. Ne dà una prova l’esempio già citato nel quinto capitolo «und sah/meine Thäler und grünte mein Garten als noch das Auge blühte mir in/der Kindheit» (Sc 32). Ciò però non esclude che i prelievi intertestuali possano riferirsi anche a un tempo presente, andando a creare la sovrapposizione temporale e spaziale poc’anzi descritta. Il frammento appena citato infatti richiama e varia il precedente «und grüszet deine Erblühten wie mein Auge die BLUM» (Sc 32). L’intreccio temporale può verificarsi altresì in una dimensione macrostrutturale, per cui a «1/Hausberg „Kogel” in Winterbach ich glaube '55, da auf den Wiesen/auch verweilten diese *Schaafe*» (Sc 13) e alla variazione «*während über dem Stege begannen/Schaafe den Zug usw.*» (Sc 16) risponde il successivo «*verweilen die Schaafe*» (Sc 20). Quest’ultima citazione, risalente alla lirica della torre e accolta in *ich öffne weinend die Tür und es fällt mir vor die Füße : fällt*, consente di vedere riattualizzata una caratteristica che nella messa in scena elaborata da Mayröcker contraddistingue la bambina nel momento della scoperta della propria vocazione, ovvero lo stato di inconsapevolezza illustrato nel primo capitolo, che diventa quindi premessa della ri-presentazione dell’esperienza estatica in cui si compie il miracolo della poesia e della natura:

ahnungslos bin ich die Ovarien schlafen, sagt Edith S., bin seelenkrank hl.Onanie bin ahnungslos auf der Wiese *verweilen die Schaafe*

⁸³⁸ INGE ARTEEL, *Friederike Mayröcker*, cit., p. 19: «Die Wiederholung im Schreiben überwindet die Verlusterfahrung und transformiert sie zu einem ästhetischen Konstrukt, einem unendlichen ästhetischen Erfahrungs- und Imaginationsraum, der sich referenzlos als “das ungewisse Garten-Werk” gestaltet».

⁸³⁹ Cfr. *ibidem*.

ahnungslos bin ich *rapide* wechselt die Natur ihre ZEILEN = Zeiten
sie ist auszer sich auszer Atem, kann zusehen wie sie aus Schnee-
flocken Feldlerchen macht aus Eisblumen junge Blättchen, dieses
zerzauste Flüstern der 1. Tulpenkelche

Già in precedenza nella raccolta, precisamente in *Velázquez* diese Schaafe, *der
offizielle Ozean »Rubin* (Sc 15), all'aggettivo "ahnungslos" è abbinata in maniera
esplicita la condizione estatica, a sua volta associata al protagonista della torre,
Scardanelli, e presumibilmente all'infanzia dell'Io tramite la menzione del padre intento
a fotografare la figlia:

[...] ich möchte
leben Hand in Hand mit Scardanelli, das Lamm in meinem Bett
die Schäbigkeit meiner Zwischenzeit ekstatisch ahnungslos (ent-
flammt) wie damals als Vater mich fotografierte in meinem
weisen Kleid und 1 Strähne Haar (hatte den Kopf gedreht)
ins Auge wehte –

Tornando al penultimo passaggio lirico citato, si potrebbe interpretare anche la
menzione della malattia dell'anima e del "sacro onanismo" come riferimento a
Hölderlin nella torre e alla sua follia ispirata. Il riferimento all'autoeccitazione erotica
potrebbe derivare dalla lettura del volume di Bertaux, in cui si può apprendere che
l'autoerotismo è indicato da Waiblinger come possibile causa responsabile della
graduale e irrecuperabile immersione del poeta nei propri abissi interiori.⁸⁴⁰

Nelle variazioni del paesaggio idilliaco permane inoltre il senso di minaccia già
percepibile nella rappresentazione di Deinzendorf discussa nel primo capitolo. In *oh
Phantasmus, mit Kornrade, zerbrochenen Blüthen* (Sc 47) nel *locus amoenus*, alcova
d'amore e di gioia proiettata nel futuro che trasporta l'Io al tempo trascorso a
Deinzendorf e alla poesia di Hölderlin (v. 7) – sebbene tramite una variazione –, si
insinua il presagio di morte (v. 8):

1 ich werde zwischen den Rosenkugeln gehen in deinem Garten und
2 mit der Gieszkanne deine Blumen und Bäume gieszen, alles wird

⁸⁴⁰ Cfr. PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, p. 179.

3 langsam geschehen bei Sonnenuntergang, dann werde ich plötzlich
4 die Gieszkanne fallen lassen zu dir laufen der du unter dem
5 Weiszdornstrauch, mit 1 Buch, und dich umarmen und küssen
6 weil die Stunde so glücklich, und mich versetzen wird in jene
7 Tage in D., da ich 1 Kind war, und du wirst rätselvoll lächeln
8 wenn ich sage, *bald wird meine Todesstunde*, und abwehren mit den
9 Händen und die Musik aus den Wipfeln der Bäume die du gepflanzt
10 und die Maulwürfe mit den Perlenaugen vorüberhuschend uns grüßen

für Bodo Hell

19.7.08

Dalla breve rassegna presentata emerge infine un aspetto che preannuncia il tema della prossima sezione: il trasferimento e lo slittamento tra passato, presente e futuro dell'idillio e delle sue corrispettive emozioni in *Scardanelli* è dettato dal costante e marcato tentativo di oltrepassare i limiti, un segno marcato della tendenza alla *dismisura*.

3. *Dismisura*

Scardanelli rifrange e proietta temi e motivi sull'orizzonte di una pratica scrittoria esercitata, come emerge esplicitamente nel primo abbozzo di *selbstaugesandte Laute*, «mit unmasz». Anche la scelta e la trattazione dei motivi evidenzia infatti che il poetare non può essere né abbandonato né esercitato con moderazione. Che si tratti di gioia e *furor* entusiastico o di tristezza malinconica e desiderio di ciò che è assente, in altre parole di “Sehnsucht”, nella raccolta è realizzata, con il sostegno della tradizione letteraria, una molteplice e indiretta tematizzazione del superamento del limite e della mancanza di una meta, ovvero di un termine preciso e definitivo, due aspetti che contraddistinguono il concetto di “Unmaß”.⁸⁴¹ In questa ottica i prelievi intertestuali tratti da Hölderlin sono riconsiderati e riadattati.

⁸⁴¹ Cfr. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, vol. IV, cit., s.v. “Unmaßgeblich”, “Unmäßig”.

Nei prossimi paragrafi diverrà tuttavia chiaro come la dismisura e le nozioni ad essa collegate in *Scardanelli*, quali follia creativa, superamento dei confini imposti, arditezza, non possano prescindere dal rapportarsi con la misura e i concetti affini, come quiete e delimitazione.

3.1 «Himmel», «Gewitter», «Garten», «Feuer», «Welle»: rivelazione poetica

La parola “Inspiration”, “ispirazione”, e i rispettivi sinonimi “Eingebung”, “Erleuchtung”, “illuminazione”, “Einfall”, “idea lampo”, non compaiono mai in *Scardanelli*. Ad essi però alludono immagini e motivi noti e rifunzionalizzati, tra i quali spiccano quelli tratti dalle liriche di Hölderlin. Particolarmente evidente è il legame tra scrittura e sguardo orientato verso l’alto, esplicito in *Elegie auf Jorie Graham* (Sc 52): «am/nächsten Morgen hinauf ins *Jubelzimmer* wo die Maschine, und der/Blick/auf die Berge». Tale associazione è sviluppata in vari modi nella raccolta.

Tra i luoghi adibiti in *Scardanelli* alla manifestazione dell’ispirazione creativa, il cielo occupa una posizione centrale, non solo perché è una delle parole più ricorrenti nella raccolta, ma anche e soprattutto perché si dimostra essere una costante nel rapporto intertestuale stabilito tra Mayröcker e Hölderlin.⁸⁴² Salvo il riferimento contenuto in *an EJ* al sud («Limonen nämlich wo der südliche Himmel») che vale per il discorso della “Sehnsucht” da approfondire nel prossimo paragrafo, gli attributi accostati al cielo rimandano al suo aspetto temporalesco o per lo meno nuvoloso: «im bedeckten Himmel» (Sc 23), «1 schmutziger aufgeweichter Himmel von Stürmen zerwühlt usw.» (Sc 24), «aus halb verhangenem Himmel» (Sc 25), «der Himmel verdüstert» (Sc 32). Tuttavia dal cielo non proviene una pioggia “convenzionale”. Le “precipitazioni” che si verificano in *Scardanelli* sono invece metaforiche. Allo stesso modo il cielo ospita proiezioni di scenari immaginari attraverso connessioni che riescono a legare elementi molto distanti tra loro e che appartengono a spazi differenti. Si veda ad esempio la già menzionata *mit Scardanelli* (Sc 12), il cui titolo introduce il

⁸⁴² A tal proposito, si ritorni al commento a *gegen die Decke des Zeltes dürstend* nel secondo capitolo. Si vedano anche le osservazioni sul frammento innico di Hölderlin *Was ist der Menschen Leben* nel quinto capitolo. Citando il cielo, Mayröcker rielabora un simbolo tradizionale della trascendenza e del divino non solo in letteratura ma anche nelle più antiche cosmogonie (cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. “Himmel”).

successivo dialogo intertestuale e pone l'accento sulla visionarietà dell'atto poetico legato alla maschera autoriale di "Scardanelli". La stessa struttura formale, basata su forti allitterazioni, giustapposizioni di immagini e un uso parsimonioso della punteggiatura, facilita collegamenti misteriosi e inaspettati:

1 im Grunde deines Mundes, damals
2 wann weisz die Schwalbe dasz es Frühling
3 wird nachts nadelst du als Regen an mein Fenster ich
4 liege wach ich denke an die Nachmittage umschlungenen
5 Mitternächte, vor vielen Jahren diese Rosenkugeln die
6 *Schaafe* auf der dunklen Himmels Weide

19.1.08

All'ispirazione allude la menzione della bocca, fonte dell'emissione delle parole e del respiro, ovvero di un simbolo del linguaggio e della creatività artistica.⁸⁴³ In questa poesia l'ispirazione, a cui fa eco l'antico motivo della rondine come annunciatrice della primavera (v. 2), è concepita come apparizione, si direbbe allucinatoria durante la veglia. Prima l'io riceve la visita di un Tu nella forma di pioggia che come un albero perde gli aghi battendo alla finestra. Poi è introdotta l'immagine della pecora, proveniente da *Wenn aus dem Himmel*, in combinazione con l'"oscuro pascolo" o l'"oscuro salice del cielo" (v. 6).⁸⁴⁴ L'oscurità richiama più livelli di significato. Si potrebbe trattare di un rimando alla morte o alla malinconia, alle quali tradizionalmente sono associati il buio e la notte.⁸⁴⁵ Il buio in *mit Scardanelli* è però associato anche alla visionarietà grazie al riferimento al palesamento delle pecore, creature importanti nella raccolta per la composizione delle metafore centrate sulla poesia. Da quel che si è

⁸⁴³ Cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. "Atem/Hauch".

⁸⁴⁴ La traduzione del termine "Weide" con "pascolo" sembrerebbe in questo caso più adatta al contesto della poesia, ma non si può del tutto escludere un gioco con la polisemia della parola tedesca. Altre volte nella raccolta "Weide" sembrerebbe propendere maggiormente sul significato di "salice": «in meinem Schädel Nachtviolen Fuchsien Weiden Pinien/und Reseden» (Sc 31), «(,)oft stand ich überschauend das holde Grün in den Lüften auf/hellem Gebirg und dich sah ich bei schwanker Weide», *collage* tratto da Hölderlin (Sc 38), «am Ufergelände wo wir/allesamt einsamen Menschen die Häupter der Weiden» (Sc 44), «der Weidenkranz» (Sc 50). Tuttavia l'associazione tra il cielo e spazi verdi è visibile in altri luoghi della raccolta, primo fra tutti il riferimento a «das holde Grün in den Lüften» poc'anzi citato e mutuato da Hölderlin (Sc 38).

⁸⁴⁵ Cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. "Nacht/Finsternis".

osservato finora e si vedrà ancora in seguito, ognuna di queste letture si trova d'altronde confermata nella struttura tematica di *Scardanelli*.

Hölderlin si rivela essere ancora una volta un punto di riferimento non solo efficace, bensì essenziale per l'interpretazione testuale della raccolta. In *Wenn aus dem Himmel* infatti l'oscurità appartiene sia ai boschi nel crepuscolo, ai quali «quasi» conduce il cammino delle pecore, sia al bosco posto accanto ai prati dove sostano le pecore.⁸⁴⁶ Nelle poesie della torre le poche tracce riconducibili al buio, così come all'annuvolamento con il conseguente rabbuiarsi del cielo, assumono un valore malinconico. Il buio corrisponde all'offuscamento dell'anima ed è opposto allo splendore temperato e alla luce intelligibile nell'intimo del mondo e dell'uomo. La luce mai accecante e il mite scintillio costituiscono un perno su cui ruota la struttura di questi testi per sostenere la terapia contro la malinconia.⁸⁴⁷ Stabilire se Mayröcker sia a conoscenza o meno di questo retroscena non è fondamentale. Avendo presente i successivi rimandi alla nascita dei fiori nelle acque salate dell'oceano, la rielaborazione del prelievo intertestuale in *mit Scardanelli* prefigura l'idea della possibilità della vita in un contesto poco adatto, e conferma la concezione di Mayröcker riguardo a una poesia ispirata, strettamente legata alla malinconia.

A ciò si aggiunge che l'aspetto cupo del cielo potrebbe riferirsi indirettamente al temporale, anticipando in sordina con questa immagine quel che nei successivi testi della raccolta emerge più chiaramente come un'allusione al desiderio o al bisogno della diretta contemplazione del divino, che nella mitologia greca porta l'individuo a macchiarsi di *hybris*. Nel penultimo paragrafo di questo capitolo si conosceranno le conseguenze di una simile tendenza in *Scardanelli*. Per ora invece occorre considerare che l'immagine del temporale quale luogo della manifestazione divina deriva da

⁸⁴⁶ Cfr. i versi (FHA IX, 67):

Über dem Stege beginnen Schaafe

Den Zug, der fast in dämmernde Wälder geht.

Die Wiesen aber, welche mit lautrem Grün

Bedekt sind, sind wie jene Haide,

Welche gewöhnlicher Weise nah ist

Dem dunkeln Walde. Da, auf den Wiesen auch

Verweilen diese Schaafe. [...]

⁸⁴⁷ Cfr. CHRISTIAN OESTERSANDFORT, *op. cit.*, in particolare il paragrafo *Die Therapie der Melancholie*, pp. 205-218.

Hölderlin, a cui elementi quali nuvole, oscuramento del cielo e fulmini, «Blitzen» (Sc 50), anch'essi citati nella raccolta, alludono in forma frammentaria. Questa è un'immagine che, sebbene sia molto diffusa negli inni tardi di Hölderlin,⁸⁴⁸ conosce una particolare elaborazione in *Wie wenn am Feiertage...*, realizzata sulla base del mito di Semele e ripresa indirettamente in *Scardanelli*. Come anticipato nel quarto capitolo, Hölderlin si serve del noto episodio mitologico nell'abbozzo dell'inno. Bacco, dio del vino e dell'estasi, è qui paragonato al canto per comporre un'originale rielaborazione del poeta vate colto nel processo della creazione poetica.⁸⁴⁹

Così come nell'inno incompiuto il poeta è pronto a ricevere senza mediazioni il fulmine divino che avvia la creazione artistica, l'Io in *viel war mir teuer. Für Christel Fallenstein zum 3.Mai 2008* (Sc 34) si spinge a guardare dalla finestra direttamente nelle impressionanti formazioni temporalesche del cielo torbido associate alla presenza divina, «Götter im Leibe (auch)». La finestra rappresenta una soglia non solo tra interno ed esterno, malinconia luttuosa e visione estasiante, ma anche tra il momento precedente alla rivelazione e la rivelazione stessa:

die zerbrochenen lila Blüten nämlich den Fliederwald mir ins Zimmer gestellt ins verweinte Gelasz. Drauszen der Frühling die unzeitigen Stürme («Quellen»), *habe mich in 1 Schaf gekreuzigt*, stehe am Fenster blicke in des Gewölks Locke nämlich diese Gewitter / Götter im Leibe (auch) in dem getrüben Himmel wie Wächten (auch) von Spätschnee : die Dachaufbauten von gegenüber, Rätsel der Brust lustathmend frischen Waldes Ozean und erster Blumen Inseln

Entzückung,

stürze versinke in solchen Busch von rosa Pfingstrosen hinter dem Gitter des fremden Gartens im Vorübergehen, der verwilderte Garten : [...]

Che l'esperienza estasiante scaturita dalla contemplazione del giardino, illustrata nella sezione dedicata al rapporto tra Io e Altro, sia una variazione del motivo dell'ispirazione poetica è reso evidente dall'introduzione dell'immagine delle tempeste

⁸⁴⁸ Cfr. RENATE BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER, *art. cit.*, p. 269.

⁸⁴⁹ Cfr. BART PHILIPSEN, *Gesänge*, *cit.*, pp. 356-358.

“intempestive”, «un-/zeitigen Stürme»,⁸⁵⁰ della pecora, su cui avviene una bizzarra crocifissione dell’Io, e della manifestazione temporalesca/divina. Importante è notare a questo punto che del temporale è riportata la forma plurale, corrispondente alla molteplicità degli dei, «Götter», dei cumuli di neve tardiva ammassata dal vento, «Wächten (auch)/von Spätschnee» e delle sovrastrutture del tetto di fronte, «die Dachaufbauten von gegenüber». Accanto al plurale, una serie di accorgimenti formali già noti (l’uso di congiunzioni come «nämlich», «auch» e «wie», della sbarra obliqua, dei due punti) separa e mette in comunicazione a un tempo questi elementi affastellati, facendoli apparire come una variazione dello stesso motivo realizzata per accumulazione. Proprio il sovrabbondante accumulo di immagini consente di arrivare per così dire all’alto, luogo che ospita tradizionalmente il divino. L’eccesso è dunque una qualità dell’ispirazione. Tale aspetto è ulteriormente sviluppato mediante la presentazione di una smisurata vegetazione nel giardino («riesige Halme Grashalme»). Allo stesso modo, nella raccolta, il carattere illimitato del cielo viene messo in risalto tramite attributi quali «unendlich» in *An.* (Sc 22) e “unsterblich” in *ich auch den weich’ Kräutern, Höld.* (Sc 31).

Tuttavia non sempre il cielo assicura la rivelazione tanto anelata. Ciò accade ad esempio in *Venedig Phantasie* (Sc 23):

1 dieser *alte Engel* mit unserem Gepäck voraus-
 2 eilte und in der bewegten Menge verschwand und wir ihn
 3 noch 1 letztes Mal sahen im bedeckten Himmel von
 4 Venedig, weinte ich sehr suchte die Hand des Freundes und
 5 blickte himmelwärts : aber der *alte Engel* zeigte sich nicht in-
 6 dessen schon zu lange wandele ich in der Werkstatt der
 7 Blumen wie 1 Unheiliger »und vielleicht süsz die Stadt«

 8 (es rissen sich los die Worte am heutigen
 9 Morgen ich spucke Blut keuche durch Amselgärten und
 10 Blüthentod habe die Fische gewickelt in altes Zeitungspapier)

11.3.08

⁸⁵⁰ Sul valore dell’aggettivo “unzeitig” in *Scardanelli* tornerò più avanti.

Alcuni elementi lasciano pensare che si tratti di una variazione del motivo dell'ispirazione poetica. Intanto l'angelo è un'entità divina. L'aggettivo "alt", "vecchio", può essere inteso come "già conosciuto", forse in un tempo remoto come quello dell'infanzia, che per Mayröcker è il tempo dell'inconsapevole "ricezione ispirata". L'Io scruta il cielo in attesa che l'immagine divina si mostri, cerca la vicinanza alla rivelazione, così come cerca la mano dell'amico, ma in realtà non può raggiungerla e cammina smarrito già da troppo tempo come un profano all'interno della "bottega dei fiori", «Werkstatt der/Blumen». Quest'ultima immagine, ispirata a un frammento di una versione di *An die Deutschen* (FHA V, 527), è decisiva, giacché consiste in una metafora per indicare il laboratorio dell'arte poetica. Nel pre-testo il riferimento all'arte è diretto.⁸⁵¹ Esso viene preso nel testo di *Scardanelli* come un nucleo da cui partire per costruire in una forma implicita l'esperienza dell'attesa – questa volta invana – dell'ispirazione poetica. Alla mancata ricezione dell'impulso creativo si affianca infine l'associazione, frequente in Mayröcker, tra dissoluzione della scrittura e dissoluzione della vita (vv. 8-10).

A livello macrostrutturale nella raccolta emerge il rapporto dicotomico tra luce e buio in relazione al fenomeno ispirativo. All'oscurità del cielo risponde ad esempio la lucentezza dell'orizzonte (Sc 25-26) che si può letteralmente accendere in forma di «brace bianca»:

wo die Weinberge und geplätteten Felder da oben beim Wegkreuz wo
wir wandelten / stillestanden, schauten den weizen Horizont der sich
entzündet hatte in weiszer Glut (glimmt und schimmert und *schädel-*
frei) nämlich Leberblümchen WILD am Waldrand, und wie der Boden
blau sich verfärbte

A differenza delle poesie della torre, la luce in *Scardanelli* acceca, come quella riflessa nel lago, «vom/blendenden See», immagine che non a caso si trova nella poesia intitolata *ekstatischer Morgen, für Linde Waber* (Sc 14), o come lo splendore del sacro

⁸⁵¹ Cfr. i versi abbozzati (FHA V, 527):

**Ach zu lange zu lang wandl' ich
Wie ein Unheiliger in des Künst[l]er[s]
werdender Werkstatt**

corpo celeste nell'iniziale follia estatica di *sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit du hast* (Sc 49), «geblendet war vom Lilien-/glanz des hl.Gestirns». La luce poi stride, «die klirrende Sonne» (Sc 14), infuria e pare esercitare un certo potere sull'Io, «Durch die/Ostfenster *wütet* das grelle Mailicht als wollte es mich nieder-/zwingen» (Sc 36). L'idea è ampliata a livello intertestuale. Illuminante è l'effetto delle pecore, «*illuminiert von den Schaafen*» (Sc 11). Già la prima poesia della raccolta evidenzia lo splendore attuale dell'onda d'argento di Hölderlin. Il chiarore è proprio dell'onda che si diffonde dal cielo in contrasto con il senso di morte dei boschi, «wenn aus dem Himmel hellere Welle sich herabgegossen/die blüthenlosen Wälder» (Sc 18), a cui segue la variazione «wenn aus den Schnäbeln und Wolken hellere Welle sich/herabgegossen, Höld.» (Sc 30). Il pre-testo poi diventa in *im Grunewald / »oft ich weinend und blöde«* (Hölderlin), *für/Heidrun Loeper zum Geburtstag am 7.6.08* (Sc 38) una sorta di “rampa di lancio” da cui prendere la rincorsa per il volo verso la fiamma bruciante della dismisura (vv. 18-20):

1 1 Kirschbaum seine glatte Gestalt : glänzende Rinde unter welchem
2 du gerastet auf deinen Spaziergängen / Wanderungen und dein
3 Rücken an seinem Stamm das feuchte Moos unter den Füßen und
4 lauschtest dem Vogelruf verstandest wohl seine Sprache, blick-
5 test zum Himmel wo die schweifenden Wolken, während das Wild-
6 gras die Goldregentrauben der Essigbaum das Wiesenschaumkraut
7 der Huflattich, die Pyramide am Horizont : Nachbild eines Giebels
8 von gegenüber sobald ich den Horizont fixiere –
9 (»oft stand ich überschauend das holde Grün in den Lüften auf
10 hellem Gebirg und dich sah ich bei schwanker Weide / einst war
11 ichs, doch wie Rosen, vergänglich, das fromme Leben«, Hölderlin)
12 nämlich mit zerriszen Gefühlen, die historische Tiefe der Kind-
13 heit, der Schatten des Napfs hinter den Jalousien im grellen
14 Morgenlicht usw. Die reifen Gerstenfelder im Haar so gelb so
15 blond meine Verlorenheit (»ich auch den weich' Kräutern«) *die*
16 *gelben Haare der Frauen* : 1 Bild von Picasso die Tränen fließen
17 die Bilder in meinem Kopf rotieren rasen ich liebe die Erde die
18 Blumen den blassen Mond der Regen vorhersagt . . wenn aus dem
19 Himmel wenn aus dem Himmel die Fackel des Taggestirns wenn das
20 Feuer des Morgens wenn die Robinienfächer (Hibiskus)

29.5.08

Se la configurazione tematica della dismisura in *Scardanelli* si allontana dalla sobrietà promossa nelle liriche della torre, essa trova delle assonanze con i testi di Hölderlin risalenti al periodo precedente, dove torna spesso il riferimento al fuoco e al calore. Tuttavia nei testi tardi di Hölderlin il poeta, ponendosi come sacerdote intermediario tra cielo e terra, va sì incontro alla dismisura divina, ma per mitigarla e trasformarla in canto recepibile senza pericolo anche dagli uomini non abituati alla potenza del fuoco divino,⁸⁵² salvo rivelarne, nella parte finale di *Wie wenn am Feiertage...*, un lato oscuro.

Il concetto dell'“andare oltre” è espresso in *im Grunewald / »oft ich weinend und blöde«* (Hölderlin), *für/Heidrun Loeper zum Geburtstag am 7.6.08* anche mediante una variazione della funzione intermediaria, non più svolta dall'Io: l'orizzonte, linea apparente che congiunge terra e cielo, diventa lo scenario per il superamento della visione ordinaria (vv. 7-8). Il fissare con lo sguardo permette che sull'orizzonte si proietti l'immagine postuma, «Nachbild», di un frontone posto dirimpetto che, nella persistenza della percezione visiva all'interruzione dello stimolo generato dall'immagine originale, appare come una piramide. Non per nulla la piramide, quasi una montagna sacra e funeraria, collega terra e cielo e simboleggia anticamente una vicinanza al dominio celeste, nel contesto di *Scardanelli* all'alto e all'Altro.

L'immagine postuma di solito ha origine da un contrasto di colori; nel caso di *Scardanelli* si potrebbe parlare di un contrasto di toni, elegiaco ed innico appunto. Non a caso la poesia sviluppa in vari modi il riferimento alla nota poetica degli affetti. La sfrenatezza non riguarda solo i toni prodotti dall'esaltazione, ma anche quelli dettati dalla tristezza. Oltre che in maniera quasi diretta, «mit zerrisznen Gefühlen», l'ambivalente simulazione delle emozioni si manifesta mediante i richiami intertestuali a Hölderlin (vv. 9-11). Come già evidenziato nel quinto capitolo però, l'opposizione non è poi così netta come potrebbe sembrare e prosegue nella sua ambivalenza nei versi successivi. Al senso di smarrimento seguono il furioso movimento delle immagini nella

⁸⁵² Ad esempio in *Wie wenn am Feiertage...* (StA II, 1, 119): «Und daher trinken himmlisches Feuer jetzt/Die Erdensöhne ohne Gefahr». Cfr. BART PHILIPSEN, *Gesänge*, cit., pp. 357 sg.

testa dell'Io e la dichiarazione d'amore per la terra e le sue creature (vv. 15-18), prima di sfociare in una lode per l'effetto, estasiante e (si vedrà) pericoloso a un tempo, dello smisurato impulso creativo (vv. 18-21).

In *Scardanelli* dunque, accanto alla dismisura e alla discesa dall'alto, all'ispirazione appartengono altresì gli attributi di calore, splendore e fiamma. Oltre all'orizzonte, nella raccolta sono "infiammate" anche le strofe, com'è evidente in *ich öffne weinend die Tür und es fällt vor die Füße : fällt* (Sc 20-21). Il canto poetico dispone di una presenza corporea, concreta e si presenta in forma allucinatoria:

in tiefer Nacht die Nähe deiner Stimme in tiefer Nacht die Trauer
deines Herzens sehe die zärtlichen Veilchen in deinen Augen, so
faszt du mich an der Hand während wie 1 Lauffeuer Kandinskys »exo-
tische Vögel« von 1915. Die entzündete Brust der Strophen an die
Hügel gelehnt während grüner lebendiger Epheu

Le visioni deliranti sono un caposaldo nell'opera di Mayröcker, poiché aprono la strada alla creazione della percezione del reale e all'alterazione dell'esperienza. Esse sono proprie di una poesia oracolare di cui l'esempio dato da Hölderlin, come ho più volte sottolineato, diventa paradigmatico per l'autrice. Per questo motivo, Mayröcker in *im Grunewald / »oft ich weinend und blöde«* (Hölderlin), *für/Heidrun Loeper zum Geburtstag am 7.6.08* può usufruire di immagini derivate dal suo predecessore per simulare l'attesa dell'ispirazione, come accade in «(,)oft stand ich überschauend das holde Grün in den Lüften auf/hellem Gebirg und dich sah ich bei schwanker Weide» (Sc 38) che cita frammenti di *Gesang des Deutschen* (FHA V, 629). Nella ricontestualizzazione del materiale prelevato l'assenza di punteggiatura accentua il carattere di poesia trasognata e allucinata, in cui la montagna è luogo adibito alla contemplazione della rivelazione e lo spazio del cielo diventa una distesa verde, forse un giardino, oppure «l'amabile verde» (Tll 717) è sollevato da terra. Che questa sia un'associazione cara a Mayröcker appare chiaro se si riconsidera in *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich Lametta er-* il passaggio «1 hingerissener/Donausturm im Luftgefilde, damals Beth Bjorklund sagt, ich/komme wieder (»das Jesulein . .«)» (Sc 18).

La rievocazione di una prospettiva detta a volo di uccello, ovvero dall'alto, mutuata da Hölderlin in *im Grunewald / »oft ich weinend und blöde« (Hölderlin), für/Heidrun Loeper zum Geburtstag am 7.6.08*, ricompare variata nella raccolta. Eppure il ricordo dello sguardo dall'alto è spesso relativizzato tramite l'inserimento di componenti che lo presentano come prodotto dell'arte, sia che esse rimandino alla dimensione intertestuale, come in questo caso, sia che, come si vedrà in seguito, rivelino la messa in scena. In *im Grunewald / »oft ich weinend und blöde« (Hölderlin), für/Heidrun Loeper zum Geburtstag am 7.6.08* inoltre il controllo rappresentato dalla vista dall'alto è compromesso tramite la seconda citazione inclusa tra parentesi, con la quale torna la consapevolezza di non poter esercitare un totale dominio sulla morte (v. 11).⁸⁵³

Nella già nota *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* (Sc 43), che vale la pena di riproporre per intero, l'esperienza visionaria è presentata come un'esperienza onirica o mistica laicizzata, in cui si ha la percezione del mistero:

1 so weine ich hocke mit der süszen
 2 Blindschleiche unter der Blechgieszkanne in ihrem
 3 Garten in welchem das hohe Gras *wie niedergemäht* aber es ist
 4 der Wind der die Sommerwiese in seinen Armen (wiegt) und zu
 5 sich niederbiegt 1 Sonnenharfe 1 Raupe während an den Haus-
 6 wänden Geisblatt Klematis und Fingerhut Digitalis und schwarze
 7 Rose (im Glas in der Stube) oh sinkende Nacht meiner
 8 bängen Seele, 1 einzelnes Haar ringelte sich 1 Schlange meinen
 9 Rücken hinunter von dessen Halbfinger Digitalis ich sog usw. oder
 10 diesem Waldklang diesen Wildnissen ich erlag mich hingab, *das*
 11 *LUMEN / Licht meines Gewissens (Gebisses)* – immer leiser
 12 wird mein Schlummer, Brahms, nämlich still auf dämmerndem
 13 Grunde *die Welle wellte* nach Hölderlin

für Angelika Kaufmann, nachdem sie telefonierte

1.7.08

⁸⁵³ La messa in discussione della possibilità di controllo associata alla rappresentazione dello spazio montano e all'esperienza visiva è presente anche nella prosa *Lectio* (cfr. INGE ARTEEL, *Gefaltet, entfaltet. Strategien der Subjektwerdung*, cit., p. 187).

Ritorna il nesso tra la luce, il fuoco e il concetto di “conoscenza improvvisa” (v. 11), qui inequivocabilmente associato al campo semantico della vita («Lebensglut»). Altri elementi rimandano invece all’oscurità. Nella prima parte del testo alla luminosità indirettamente evocata dall’arpa solare (v. 5), strumento a corde che infittisce il motivo dell’ispirazione poetica,⁸⁵⁴ è opposto il colore nero della rosa contenuta nel vaso della camera (vv. 6-7), che richiama in un’apparizione variata la visione elegiaca già incontrata in *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai*. Tuttavia, come anticipato nel quinto capitolo, è percepibile una certa ambiguità semantica che non consente di trovare punti saldi sulla cui base si possano stabilire opposizioni nette.

La sequenza «oh sinkende Nacht/meiner bangen Seele» ad esempio si presta a più letture. L’idea della “notte calante” potrebbe rimandare di nuovo alla morte o alla rovina, specialmente perché riferita all’anima timorosa dell’Io. Alla minaccia esistenziale però si sovrappongono altri significati ascrivibili alle tenebre notturne: primo, l’esperienza disorientante dell’inconscio e dell’incalcolabile, che sembra venir dispiegata nel magma visionario della poesia; secondo, la possibilità della liberazione dai crucci e dai turbamenti del giorno e il momento della rivelazione. Le letture relative alla notte in *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* sono rispettivamente incoraggiate dal riferimento all’angoscia che qualifica l’esistenza dell’Io e dallo stato d’estasi in cui sembra essere caduto il soggetto, il quale riporta riflessi visionari (vv. 7-11).⁸⁵⁵

L’abbandono all’elemento selvaggio, all’indomabile, nel processo dell’uscir-fuori-da-sé non pare spaventare l’Io, pur caratterizzato dalla paura («meiner/bangen Seele»). Egli invece si lascia vincere («erlag») dalle “selvatichezze” («diesem Waldklang diesen Wildnissen»), a cui dice di “essersi dedicato” («mich hingab»), poiché proprio al fatale superamento del limite e della misura insito al *furor poeticus* si deve la possibilità di scrivere. Per questa ragione, l’Io ricerca la fonte da cui poter attingere avidamente («sog») l’ispirazione poetica, qui rappresentata dalle varie presenze del serpente

⁸⁵⁴ Cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. “Harfe”.

⁸⁵⁵ Di certo la notte è una presenza significativa nella raccolta. Nella notte profonda ad esempio si può sentire la vicinanza della voce del Tu e il dolore, «in tiefer Nacht die Nähe deiner Stimme in tiefer Nacht die Trauer/deines Herzens» (Sc 20), oppure si possono mangiare le ciliegie, altrove nella raccolta associate alla metafora degli uccelli (Sc 40), «kirschenessend in tiefer Nacht» (Sc 31). In *leg mir nur 1 Blume auf das frische Grab* (Sc 51) invece sono notturne le meravigliose creature amate dall’Io (vv. 7-8).

(«Blindschleiche» e «Schlange»), sin dall'antichità animale profetico.⁸⁵⁶ Il riferimento alla luce (v. 11), già presente implicitamente nel titolo e nell'immagine dell'arpa solare, potrebbe essere allora inteso come il raggiungimento della conoscenza che illumina d'improvviso la coscienza dell'Io.

Il serpente può rappresentare però anche un rischio. Il suo potere seduttivo sembra essere assorbito ed esercitato dal suono del bosco e dalla natura selvaggia. Con l'esperienza estatica l'Io cede alla tensione verso la dismisura e l'al di là, spingendosi oltre il mondo vissuto ordinariamente e i propri limiti. Secondo una delle possibili letture del componimento, potrebbe allora essere la scrittura, evocata indirettamente anche dal "vento" e dal gioco metonimico individuato nel quinto capitolo, il referente a cui allude l'ambiguo titolo. In questo caso gli appellativi di «morte», «tirannina» e «fiamma di vita infinita» alludono da un lato alla scrittura come impulso a cui non si può sfuggire, e dall'altro lato, in maniera contraddittoria, al possibile annientamento e all'eterna forza vitale rappresentati dalla poesia. L'entusiasmo poetico e profetico, "fuoco" di vita («*Lebensglut*»), implica sicuramente una certa pericolosità. Tale forma di follia è sì, detto con Platone, nobile,⁸⁵⁷ perché esalta e libera da ogni gravame del corpo, ma al contempo scioglie i vincoli dell'identità personale e del raziocinio equilibrato proprio a chi è dotato di "buon senso", e può pertanto condurre a una rischiosa perdita di controllo.⁸⁵⁸

La contraddittoria relazione della scrittura con la vita e la morte si intreccia dunque al discorso sulla misura e sulla dismisura. Essa si estende inoltre alla tessitura intertestuale. Negli ultimi versi (vv. 12-13) è rintracciabile un rimando, in parte marcato, a *Gesang des Deutschen*.⁸⁵⁹ I concetti di dismisura e misura sono calati

⁸⁵⁶ Si pensi ad esempio a Pitone, il serpente alato che, in uno dei cosiddetti inni omerici, è intenzionato a eliminare Leto, la madre di Apollo, e che per questo motivo viene ucciso dal dio. Il suo sangue cede la facoltà di chiaroveggenza all'oracolo di Delfi (cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. "Schlange").

⁸⁵⁷ Cfr. il primo capitolo.

⁸⁵⁸ L'associazione tra fuoco, luce e ispirazione mostra d'altronde una certa deviazione già in precedenza nella raccolta, tramite l'espressione paradossale «das silberne Feuer» (Sc 35) che sembra convogliare su sé la duplicità generata dal contesto in cui è inserita, orientato sull'ambiguo contrasto tra vita e morte: «es werden sein wieder die Flocken das silberne Feuer die frierende/Toten in ihren Hülsen».

⁸⁵⁹ Cfr. FHA IV, 172 e 175:

An deinen Strömen gieng ich und dachte dich,
Indeß die Töne schüchtern die Nachtigall
Auf schwanker Weide sang, und still auf
Dämmerndem Grunde die Welle weilte.

nell'ode di Hölderlin in una dimensione storico-politica. Essi sono applicati rispettivamente alla guerra, portata dalla Rivoluzione anche in Germania – ora non più ritenuta, come qualche anno prima in *Der Tod fürs Vaterland*, premessa distruttrice ma necessaria alla futura comparsa di una nuova epoca –, e alla mitezza della cultura e della natura tedesca, qui celebrata quale condizione per un avvenire fondato sulla pace.⁸⁶⁰ Nel periodo in cui è composta *Gesang des Deutschen* Orazio è un modello fondamentale per Hölderlin, non solo da un punto di vista metrico, ma anche da un punto di vista tematico.⁸⁶¹ Tuttavia, a differenza delle poesie di Orazio, le odi di Hölderlin non pongono misura e dismisura in semplice contrapposizione, bensì mettono le due categorie in stretta relazione, più precisamente sottolineano la dipendenza della prima dalla seconda, ossia annunciano la possibile presenza di una misura nella smoderatezza, quest'ultima rappresentata dalla morte e dal dolore. Sono la quiete della natura, con i suoi miti autunni insieme alle sue temperate primavere, e la tranquillità della poesia a offrire un riparo. Non soltanto da Orazio, ma anche dagli antichi greci e da Winckelmann proviene l'idea che l'arte sia espressione della bellezza armonica. Per Hölderlin il poeta è sì colui che canta la bellezza armoniosa, ma è anche colui che aiuta a ritrovare la misura, la pace, in un'epoca in cui impera l'aorgico, ossia la dismisura, l'elemento selvaggio,⁸⁶² concretamente in *Gesang des Deutschen* la guerra.

Und an den Ufern sah ich die Städte blühen,
 Die Edlen, wo der Fleiß in der Werkstatt
schweigt,
 Die Wissenschaft, wo deine Sonne
 Milde dem Künstler zum Ernste leuchtet.

⁸⁶⁰ *Gesang des Deutschen* è un'ode alla patria; quest'ultima non è da intendere in senso nazionalistico ma come concetto debitore della filosofia della storia di Herder, per il quale a ogni popolo spetta una particolare missione. L'ode, pur esprimendo un lamento per l'impotenza politica, celebra il ruolo spirituale della Germania, sede della cultura tedesca e Paese consacrato dalla bellezza naturale, e sprona i poeti tedeschi (cfr. ELENA POLLEDRI, *op. cit.*, p. 249).

⁸⁶¹ La ricerca della misura, dell'equilibrio e della gioia interiore propugnata dall'autore latino – divenuto poeta dell'armonia lontana da passioni e ambizioni eccessive, cosciente però della difficile applicazione di una simile etica in un mondo dominato da violenza e pena – sono temi ugualmente importanti nelle odi di Hölderlin composte tra il 1798 e il 1800, tra cui compare appunto *Gesang des Deutschen* (cfr. *ivi*, p. 248).

⁸⁶² Cfr. *ivi*, p. 187: «Die Begriffe des Aorgischen und des Organischen scheinen Hölderlins Poetik zusammenzufassen. Sie stellen die Dialektik zwischen Gleichgewicht und Ungleichgewicht dar, die er seinem dichterischen Verfahren zugrunde gelegt hat. Das Organische ist Synonym des Maßes: Organisch ist jedes System, das auf einem Maximum beruht. Das Aorgische bezeichnet den Mangel an Gleichgewicht. Das Wort erinnert an den Begriff des Anorgischen, durch den Schelling in seiner Theorie des Organismus ein dynamisierendes Element bezeichnet hatte, das sowohl einer äußeren Störung aus der Welt des Anorgischen als auch einem Lebensmoment, das die Erstarrung des Organismus verhinderte, entsprach. Hölderlin scheint unter "Aorgischem" eine Absonderung, eine Differenzierung der Einheit,

Nella poesia di Mayröcker il rapporto dialettico tra misura e dismisura esposto nel testo di Hölderlin si ridimensiona ed è riferito alla sfera estetica ed esistenziale. Innanzitutto un esplicito riferimento storico-politico è qui omesso. In secondo luogo anche il giardino del dolce orbettino sembra essere un rifugio per l'Io; tuttavia si è visto che il serpente è immagine della dismisura profetica. In terzo luogo la variazione, nel riferimento intertestuale, di un dettaglio solo apparentemente insignificante determina una diversa lettura poetologica e costituisce una fondamentale chiave di distinzione tra i due autori.

L'immagine dell'onda in *Gesang des Deutschen* concorre a presentare il carattere mite e misurato grazie al suo sostare quieto sullo scintillio del fondo, su cui si riflette presumibilmente la luce («und still auf/Dämmerndem Grunde die Welle weilte»). In *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* l'onda non si sofferma, ma al contrario continua il suo moto oscillatorio («wellte»). Nel terzo capitolo ho precisato che, nella sua capacità di arricciare l'acqua all'infinito in molteplici forme, l'onda rappresenta le illimitate possibilità della creazione poetica e la liberazione della fantasia così come le oscillazioni dei moti dell'animo. Diventa chiaro pertanto che con il risalto del movimento dell'onda in *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* non sia lodato tanto il valore della misura o della sobria armonia quanto l'oltrepassamento dei confini e in particolare la valicabilità di terreni non contemplati dalla razionalità, bensì dominati dalla fantasia. Sotto questa luce si potrebbe leggere «von dessen Halbfinger ich sog» come rielaborazione del noto modo di dire tedesco «sich etwas aus den Fingern saugen», traducibile con “invertarsi qualcosa, fingere”. Tenendo conto delle implicazioni legate al motivo letterario del serpente, a cui si riferisce l'espressione nel testo di Mayröcker, la poesia sembra dunque esaltare indirettamente la finzione e la forza dell'invenzione poetica.

Nel testo anche altri elementi sono leggibili in senso contrastivo rispetto al pre-testo. Al posto della natura regolata da stagioni temperate di *Gesang des Deutschen* (FHA IV, 176) subentrano in *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* i prati estivi, forse un segnale del passaggio alla dismisura. L'indicazione «nach Hölderlin», nel senso di “alla maniera di Hölderlin”, richiama inoltre elementi che nella particolare ricezione di Mayröcker sono legati alla lirica e alla figura del poeta. Nel terzo capitolo

zugleich aber auch eine unendliche Instanz zu verstehen, die der Trennung vorhergeht und die die Differenzierung ermöglicht».

si è visto come l'allusione all'atto imitativo evochi un'idea di poesia oracolare e ispirata, incarnata dalla figura di Scardanelli. Anche Hölderlin però è recepito dall'autrice come un poeta ispirato e visionario. Con l'accorgimento che connette la dismisura alla "maniera" di Hölderlin *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* sembra confermare questa prospettiva. In *Hölderlinturm, am Neckar, im Mai* l'onda rappresenta la continuazione e la riattualizzazione del canto seguito all'ascolto del passato. Per questo motivo, la lettura di Mayröcker presenta l'onda non solo come immagine della creazione poetica e della gioia che ne consegue, ma la rende anche immagine del flusso primario dell'ispirazione. Una proprietà che si ritrova in *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende*.

Non si può tuttavia trascurare la presenza di «still» nella poesia (v. 12). Il suo mantenimento potrebbe infatti indicare che l'aggettivo, nei vari significati di "immobile", "silenzioso, pacifico, tranquillo", è una caratteristica essenziale dell'onda, dunque una proprietà irrinunciabile del processo creativo oppure dell'Io, a seconda delle diverse letture che l'ambiguità testuale favorisce.⁸⁶³ Esso potrebbe designare uno stato catatonico identificabile come un momento quasi meditativo in cui si verifica la scomparsa dell'Io a favore dell'avvento dell'ispirazione,⁸⁶⁴ ossia dell'evento di norma incontrollato e incontrollabile, al quale allude il ricordo del suono del bosco e delle selvatichezze, insieme alla rievocazione dell'onda. Questa lettura è confermata dall'associazione creata tramite la sinonimia di "leise" e "still" tra il verso modificato di Hölderlin e la citazione di un celebre *Lied* di Johannes Brahms, in cui si insinua il senso di morte nella protagonista, scaturito dalla consapevolezza della perdita dell'amato.⁸⁶⁵ Come il sonno sempre più lieve della donna non è che un fosco presagio della sua fine imminente, anche nella poesia di Mayröcker l'Io è conscio della sua necessaria dissoluzione e quindi della sua cessazione come identità precisa, per il raggiungimento dello scopo più alto, la scrittura.

⁸⁶³ Il termine "still" può significare anche "nascosto", "segreto". In questo caso l'aggettivo genera una connessione con un altro evento celato della raccolta, dato dall'ormai noto «wo die verborgenen Veilchen sprossen» (Sc 13).

⁸⁶⁴ Sul ruolo della catatonìa in Mayröcker si è occupata Arteel, la quale si concentra tuttavia su alcune prose (cfr. INGEL ARTEEL, *Gefaltet, entfaltet. Strategien der Subjektwerdung*, cit., p. 144).

⁸⁶⁵ FRANCESCO BUSSI, *Tutti i lieder di Johannes Brahms per voce e pianoforte: guida alla lettura e all'ascolto con la traduzione in italiano di tutti i testi poetici*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999, pp. 138-142: 140.

Con la modifica di «weilte» in «wellte», che evidenzia l'altalena dalla cresta alla valle d'onda e, metaforicamente, l'oscillazione tra alti e bassi emozionali, si apre inoltre una seconda prospettiva. Essa fa leva sulla malinconia percepibile sia nel frammento citato del *Lied* sia nell'aggettivo preso in prestito da Hölderlin, il quale, designando la luce del tramonto, rimanda alla fase terminale del giorno e per traslato della vita. Tuttavia il termine “dämmernd”, ossia “crepuscolare”, non indica solo il bagliore della sera, ma designa anche il bagliore del mattino, e quindi, nell'architettura della poesia, all'inizio della vita. La duplicità insita nell'aggettivo ben si sposa con il paradosso che vede incontrarsi nella scrittura vita e morte, rimarcato d'altro canto in una variazione del motivo dallo stesso moto dell'onda, costruttivo e distruttivo a un tempo. Il movimento oscillatorio torna in altra forma in *Scardanelli*, ad esempio in *sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit du hast* (Sc 49), «das Meere/wälzt und ruft und wieder lässt». Nel titolo *die Lebens Wooge Höld. eigentlich Tödlein* (Sc 24) le onde manifestano il lato più violento e sono associate ancora una volta a Hölderlin tramite la marcatura della citazione. La furia del mare e l'impetuosità della tempesta compongono un quadro che, nell'intera raccolta, sfrutta tutti i significati riconducibili al termine latino “furor”, citati nel primo capitolo. Tra questi compare anche il desiderio sfrenato derivato dalla lontananza, dalla separazione, dall'inaccessibilità.

3. 2 «Insel», «Sehnsuchtsberge», «sehnsüchtige Bäche»: desiderio del non immediatamente tangibile

In *Scardanelli* il fascino per il non immediatamente raggiungibile assume diverse forme. Il desiderio struggente verso qualcosa di lontano, e per questo oltre misura, emerge in primo luogo con le variazioni dell'immagine dell'isola. Oltre che per la rivisitazione del materiale letterario già illustrata nel paragrafo dedicato a tale immagine, questo aspetto si rivela costitutivo per la rielaborazione del motivo del viaggio legato al paesaggio italiano che con Goethe diventa oggetto paradigmatico della “Sehnsucht”, isola della poesia e della felicità, nel cui giardino si rivela la

conoscenza.⁸⁶⁶ Com'è noto, alla fine del XVIII secolo la proiezione di fantasie relative a un'isola felice e la "Sehnsucht" del sud si connettono con il fenomeno turistico. Su questo sfondo sono costruite le composizioni di *Scardanelli* che attribuiscono nuovi significati a situazioni e suggestioni del passato e le intrecciano alla rilettura degli elementi bucolici.⁸⁶⁷ Come sempre, i testi della raccolta coinvolgono nella complessa struttura letteraria vari richiami intertestuali a Hölderlin, reinterpretando i versi del pretesto in chiave innico-elegiaca. È questo ad esempio il caso di *An. (Sc 22)*:

1 *dasz ich so unterthan bin wohl geh ich täglich zum*
 2 *Felsen, wo die Rosen, blühn (Höld.), dieser Blick*
 3 vom Hang groszen grünen Hang hinab in die *murmeln*de Stadt
 4 Florenz damals so stand ich stand auf dem grünen
 5 Hügel der voll Ölbäumen oder ich blickte vom Fenster
 6 aus in den Hain der Ölbäume (Hain) dasz mir zitterte das
 7 Herz ich war noch in meiner Jugend und der Himmel unendlich
 8 schien über der Stadt Florenz damals mit Sara, Roberto, an
 9 SEINER Hand, lang standen wir so, versunken in den Anblick der
 10 (*inszenierten*) Stadt Florenz während die vielen Jahre der
 11 Liebe noch vor mir Jahre der Trauer der Tränen der Sehnsucht
 12 unwissend ahnungslos ich (*wenn ich wie I unzeitige Blüthe*) Höld.
 13 wohl geh ich oftmals in deinem Schatten in deiner Weis-
 14 heit seh bald ins Grüne der Fluren des Wiener Walds aber nimmer
 15 vergesz ich den Blick von der Anhöhe (waren die Gräser schon
 16 gelb?) in die liebliche Stadt Florenz, mit den Freunden.
 17 Gealtert nun nach so vielen Frühlingen Wintern flüchtigen
 18 Sommern, belauscht im Laube damals mein Herz
 19 (während am Horizont der Saum der atemlosen Zypressen)

⁸⁶⁶ In particolare Goethe avvia nella propria opera un discorso sull'isola identificata esplicitamente come luogo della poesia e, sintetizzando la propria visione del paesaggio insulare italiano con una personale interpretazione del motivo dell'isola sviluppato nella parte finale dell'*Odisea*, come luogo della felicità. All'isola di Sicilia, ultima tappa del viaggio, corrisponde il punto massimo del soggiorno in Italia, salvo poi diventare, a causa delle reali condizioni di miseria e trascuratezza, delusione dell'ideale classicista, rivolto alla contemplazione dell'Antico. I giardini di Palermo rivelano quella forma più alta di conoscenza consistente, secondo un assunto di Goethe, nella realizzazione di un'esperienza sovrasensibile partendo da una forma sensibile (cfr. VOLKMAR BILLIG, *op. cit.*, in particolare pp. 163-177).

⁸⁶⁷ L'infittimento del motivo del viaggio tramite l'intertestualità è documentata anche dai riferimenti tratti da una raccolta tradotta in tedesco di John Updike, ad esempio in *Velázquez diese Schaafe, der offizielle Ozean »Rubin* (Sc 15). Cfr. JOHN UPDIKE, *Americana. Reisegedichte*, a cura di Christian Lux, Wiesbaden, Lux Verlag, 2008, p. 9.

für Kurt Neumann

4.3.08, 5 Uhr früh

Tra gli elementi formali spiccano le ripetizioni di parola e di suono. Le prime sottolineano lo sguardo, per almeno due volte rivolto dal clivo alla città, ovvero dall'alto verso il basso (vv. 2-3 e vv. 15-16), e una volta dalla finestra al boschetto degli ulivi sul colle (vv. 5-6), a cui però si aggiunge il "vedere" nel verde dei campi del Bosco Viennese (v. 14). Un'iterazione particolarmente significativa è la menzione della città di Firenze, la quale nelle sue variazioni mostra di possedere caratteristiche riconducibili ad alcuni aspetti propri della rielaborazione proposta in *Scardanelli* della quasi-isola Arcadia. Innanzitutto è una città che mormora («die *murmulnde* Stadt/Florenz»), che produce perciò dei sussurri, un parlato poco chiaro, ma udibile per chi *ascolta*. È un luogo caratterizzato da amicizia e amore (vv. 8-9), è un prodotto artificiale della fantasia («der (*inszenierten*) Stadt Florenz»), a cui è esplicitamente attribuito l'aggettivo che in tedesco traduce il latino *amoenus*, proprio del *locus* («in die liebliche Stadt Florenz»). Il nome di Firenze, città fulcro dell'arte rinascimentale e ambita meta turistica, ricorda il rigoglio della natura, un particolare che potrebbe essere sfruttato nella poesia per richiamare il già noto motivo della fioritura, precedentemente introdotto nella citazione «*wo die Rosen, blühn* (Höld.)». Nella menzione della città confluiscono infatti il senso di ricchezza passata e la giovinezza (v. 7), che il testo mette in contrasto con il dolore e il vuoto degli anni successivi (v. 11) e la vecchiaia del presente (vv. 17-18), salvo poi introdurre elementi capaci di relativizzare la semplice opposizione binaria («die vielen Jahre der/Liebe» e «waren die Gräser schon gelb?»).

Le ripetizioni di suono si concentrano sulla "h" e collegano pertanto il nome di Hölderlin (v. 2) a parole come «pendio», «Hang», «colle», «Hügel», «boschetto», «Hain», «cuore», «Herz», «cielo», «Himmel», «mano», «Hand», orizzonte, «Horizont». Anche la maggior parte di questi termini riprendono i fili del motivo arcadico, per come è sviluppato nella raccolta: la tendenza verso l'alto, la regione boschiva e il contatto con l'Altro. Il nome di Hölderlin è ulteriormente legato al boschetto tramite le parentesi ed è reso così partecipe del mondo insulare creato in *Scardanelli*.

Il paesaggio è esplicitamente ricondotto al ricordo di un viaggio in Italia alla presenza di amici e di un Lui che resta anonimo e di cui appare solo la mano, ma che,

considerata l'evidenziatura («SEINER»), riveste indubitabilmente grande importanza per l'Io. Il ricordo ha sicuramente un fondamento biografico. Tra le frequentazioni dell'autrice è documentata in altre opere quella con Sara Barni, studiosa italiana di Mayröcker e qui ritratta con il compagno Roberto. Dietro il Lui potrebbe allora celarsi Ernst Jandl. Tuttavia la presenza della parola “inszeniert” crea un'incertezza riguardo alla veridicità del ricordo e sposta lo sguardo sul carattere simulato della rievocazione. Il testo tematizza la ricerca del momento dell'apparizione e la speranza del ritorno di ciò che ormai è assente. Sono i versi mozzati di un'ode di Hölderlin ad esprimere nel nuovo testo questa tensione verso l'Altro. Da *Wohl geh' ich täglich andere Pfade* (FHA IV, 158) *An.* riprende «un motivo di palese ascendenza petrarchesca, dell'amante infelice che cerca invano rifugio nella natura»⁸⁶⁸ e lo trasforma in esperienza della “Sehnsucht” verso il ritorno del passato. Secondo quanto si è appreso nel terzo capitolo riguardo alle cause imputate alla malattia di Hölderlin, la brama verso qualcosa di non immediatamente raggiungibile è un segno di dismisura. Non a caso in *An.* poco dopo la parola “Sehnsucht” compare un verso tratto da una rielaborazione dell'ode *An die Deutschen* (FHA V, 527) che prevede, nel precorrere prematuro dei tempi, il superamento della misura («*wenn ich wie I unzeitige Blüthe*»)⁸⁶⁹.

Si potrebbe inoltre tracciare un parallelo con gli idilli artificiali composti nella torre, ma per scoprire che ancora una volta è la dismisura a vincere sulla misura. I testi di *Scardanelli* infatti condividono con le poesie più tarde di Hölderlin la presenza ricorrente di elementi paesaggistici e una certa lietezza di derivazione bucolica, così come l'atto della contemplazione della natura. Tuttavia, a differenza dei testi del predecessore, *An.*, accanto a una delimitazione insulare dello spazio, propone anche un'evocazione dell'infinito. Se il cielo, insieme al fiume, a monti, prati, campi, nelle poesie della torre costituisce un confine che si apre in profondità e in larghezza ma non nell'infinità, lo spazio sopra la città di Firenze pare sconfinato («*und der Himmel unendlich/schien über der Stadt Florenz*»). Le liriche della torre si concentrano sullo

⁸⁶⁸ La citazione è tratta dal commento di Luigi Reitani a *An.* (TII 1647).

⁸⁶⁹ Il collegamento tra prematurità e dismisura compare già nello *Hyperion* in riferimento al popolo spartano (StA III, 78): «In üppiger Kraft eilt Lacedämon den Atheniensen voraus, und hätte sich eben deswegen auch früher zerstreut und aufgelöst, wäre Lycurg nicht gekommen, und hätte mit seiner Zucht die übermüthige Natur zusammengehalten». Sul significato di “unzeitig” in Hölderlin si veda PATRIZIA HUCKE, *Das Entgegensetzungsverhältnis von Allgemeinheit und Einzelheit*, in EADEM, *Entgegengesetzte Wechselwirkungen: Hölderlins Grund zum Empedokles*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, pp. 134-146: 141.

spazio di cui si può fare esperienza e, nella visione chiusa, strutturata e ordinata secondo il principio della misura, cercano protezione contro ciò a cui l'uomo non può far fronte.⁸⁷⁰ In *An.* l'Io, mosso dalla "Sehnsucht", si abbandona all'osservazione con la quale coglie anche la sproporzione, l'illimitatezza. Gli stessi monti lasciano compenetrare "qui" e "al di là", offrendo la possibilità al soggetto di andare oltre la conoscenza concessa all'essere umano.

In *An.* è certamente presente la "Wehmut" della retrospezione nostalgica che coinvolge la natura (ad esempio nel frammento «belauscht im Laube damals mein Herz»), ma essa è introdotta come riferimento essenziale che dalla percezione della mancanza spinge costantemente al tentativo di recuperare la felicità passata. Nella realtà un vero e proprio recupero è inattuabile. È invece possibile costruire tramite la scrittura una dimensione in cui si possa ricreare un contatto con l'assente. Che *An.* vada oltre una semplice nostalgia è evidente nel fatto che il testo modifica un particolare importante del pre-testo. Lo sguardo diretto dalla collina alla campagna, volto a trovare la persona amata, si rivela vano nell'ode di Hölderlin. La ricerca pervicace tematizzata in *An.* segue i movimenti del pre-testo, pur sostituendo alcuni particolari («dieser Blick/vom Hang groszen grünen Hang hinab in die *murmeln*de Stadt/Florenz»), e ripercorre gli stessi luoghi battuti inutilmente dall'Io infelice dell'ode («wohl geh ich täglich zum/Felsen, wo die Rosen, blühn»).

A differenza del testo antecedente, *An.* offre però la possibilità di *vedere* in uno di questi spazi: «seh bald ins Grüne der Fluren des Wiener Walds». La "Sehnsucht" sembra trovare pace nella visione imminente («bald») che nel testo rende presente l'assente. Malgrado non sia chiaro quale sia l'oggetto della visione, l'accento è posto sulla facoltà veggente di matrice innica. Il titolo frammentario d'altro canto (che lascia di certo aperta la possibilità di un indirizzamento individuale o collettivo), mutuato da uno schizzo per un'ode di Hölderlin (FHA IV, 152), sembra rivolgersi direttamente all'assenza in sé e renderla paradossalmente presente. L'effetto non può tuttavia durare a lungo. Solo la coscienza che qualcosa di piacevole e amato è andato ormai perduto («aber nimmer/vergesz ich den Blick von der Anhöhe») smuove il desiderio di ricrearlo e questo, come si è visto, può avvenire soltanto attraverso la scrittura. La "Sehnsucht"

⁸⁷⁰ Cfr. CHRISTIAN OESTERSANDFORT, *op. cit.*, pp. 49-60.

pertanto, come la paura di morire, sprona alla scrittura. E finché vi è una ragione per scrivere, nella concezione di Mayröcker ve ne è anche una per vivere.

L'accesso al mondo del possibile si realizza nella "visibilità", in un disvelamento che ha luogo nello spazio insulare. Considerate le premesse di questo paragrafo, non stupisce che *Scardanelli* comprenda tra i luoghi della rivelazione anche Venezia, città italiana, turistica e immersa in un complesso insulare. Pur riproponendo il motivo del viaggio connesso alla "Sehnsucht", la già citata *Venedig Phantasie* però mostra il lato più problematico dell'attesa agognata della rivelazione. Non sempre infatti l'oggetto del desiderio si palesa. In questo caso si tratta del «vecchio angelo», il quale nel suo essere intempestivo («voraus-/eilte») è legato, secondo la concezione di Hölderlin ripresa in *Scardanelli*, a un'idea di smodatezza.

L'io attende che questo segno della dismisura riappaia di nuovo nel cielo. L'attesa è tuttavia invana. L'angelo, dopo essersi inizialmente palesato, scompare del tutto. Più sottilmente viene fatto intendere che la poesia stessa esiste in quanto prodotto dell'eccesso, poiché, come è dichiarato nel titolo e come conferma la presenza di elementi immaginari, proviene dai voli della fantasia. Lo stesso spostamento dell'io privo di una meta nel laboratorio dell'arte (vv. 6-7), ispirato al frammento di Hölderlin, assume sotto questa luce un ulteriore significato, poiché ricorda quell'errare calcolato ma mai subordinato al controllo che si rivela essere «la vera sostanza poetica» per Mayröcker.⁸⁷¹ In *Scardanelli* persino lo sguardo e le nuvole riprendono il principio estetico del ramingare, «wo der Blick/schweift zu den dunklen Höhen hinüber den blanken Tälern» (Sc 17), «wo die schweifenden Wolken» (Sc 38).

Questa rielaborazione del poeta visionario e viandante conosce altresì una variazione nella raccolta, già incontrata nel terzo capitolo con il commento alla poesia *der Waldesschatten (damals) zerrte mir*. Verso la fine di *Elegie auf Jorie Graham* (Sc 53) l'io inciampa barcollante di notte sulle scarpe sparse e spaiate nel corridoio, forse immagine della frammentazione e dell'isolamento formale:

Diese Sehnsuchtsberge, Rotkehlchenträume, die verzettelten (einzelnen)
Schuhe im Flur – nachts zur Toilette wankend stolpere ich darüber,
ach welche Seligkeit : Couperin aus dem Äther
damals aber vor vielen Jahren die *sommersprossige Halde*, die wir,

⁸⁷¹ Cfr. nota 130.

einander an Händen haltend, ins Tal liefen, sehnsüchtige Bäche uns
blüthen, Höld.

L'immagine più concreta e comune delle scarpe è affiancata a monti e sogni per indicare in senso più ampio e astratto che l'Io s'imbatte sulla struggente aspirazione all'alto, «Sehnsuchtsberge», e sulla visione immaginaria oppure sul vagheggiamento delle «golette rosse», «Rotkehlchenträume». Queste due immagini condividono alcuni aspetti: la poesia e la ricerca di qualcosa di assente. La prima immagine sta per la fonte di ispirazione ed è luogo legato al ricordo del passato e al contatto con l'Altro. Questa connessione emerge in una parte precedente del componimento, in cui è altrettanto visibile il processo di variazione messo in atto in *Scardanelli*. Il ricorso ai motivi poc'anzi menzionati si contraddistingue infatti per un passaggio da monte a bosco:

einst schliefen wir Tür an Tür, riefen einander zu, oh wie schön wir
es haben!, bis tiefe Nacht und der Bach rauschte neben dem Haus, am
nächsten Morgen hinauf ins *Jubelzimmer* wo die Maschine, und der
Blick
auf die Berge. Wo ist der duftende Wald hingekommen, habe den
duften-
den Wald nicht mehr wiedergesehen mit den Rehen Eichkatzen
Nachtvögeln
fallenden Blättern Ende August usw. [...]

La seconda immagine richiama una lunga domanda dal tono elegiaco posta in precedenza nel medesimo componimento, in cui la gola rossa è attribuito delle rondini, protagoniste dell'infanzia a Deinzendorf e metafora della poesia: «wohin die frühen/Sommer, tieffliegenden Schwalben mit ihrem blutroten Kehlen/Insekten auffangend»). Entrambe le immagini sono dunque connesse all'esperienza della perdita, che sia di una persona, un luogo, un tempo, un'esperienza, e alla conseguente ricerca.

Nello scenario insulare di *Scardanelli* è compreso *Patmos*, testo incentrato sul motivo del viaggio immaginario compiuto dal poeta, la cui meta, Patmos appunto, è l'isola in cui l'apostolo Giovanni, profeta "prediletto da dio", avrebbe scelto di ritirarsi per comporre l'*Apocalisse*. Nella reinterpretazione allegorica in chiave storico-culturale delle Sacre Scritture formulata da Hölderlin la rivelazione biblica è anche rivelazione

poetica. Entrambe, accomunate dall'esperienza visionaria, hanno luogo a Patmos, isola desolata ma ospitale con lo straniero.⁸⁷²

Nell'ultima lirica di *Scardanelli* si trova un frammento dell'inno tardo, immerso in un nuovo contesto che, in maniera fuorviante, è interamente marcato da un punto di vista intertestuale. La citazione «sehnsüchtige Bäche» è tratta dalla seconda strofe del pre-testo,⁸⁷³ in cui è tematizzato il momento della partenza dell'Io. Egli, colto dal rapimento estatico, esperisce sia la “Sehnsucht” per il senso di protezione profuso dal paesaggio natio, rappresentato dal «bosco ombroso» e dagli «struggenti ruscelli» (Til 315), sia il timore per il nuovo, come suggerisce la constatazione «non più conoscevo i paesi» («nimmer kannt' ich die Länder»). L'esperienza dell'estasi, topos della poesia visionaria e profetica, è caratterizzata dal dolore. Il processo dell'“uscita fuori di sé” consiste infatti in un viaggio pericoloso nell'ignoto che comporta l'abbandono di ogni limite, garante di una qualche sicurezza per la figura dell'Io.⁸⁷⁴ Ciononostante in *Patmos* domina il principio della moderazione, che evita lo sprofondamento nella disperazione per la perdita e nel malinconico attaccamento a ciò che è andato perso.⁸⁷⁵

Elegie auf Jorie Graham riprende da *Patmos* il motivo del superamento dei confini per adattarlo alla simulazione del desiderio del ritorno del passato, costituito dall'infanzia, dalla relazione amorosa con l'Altro e, non da ultimo, dall'esperienza dell'ispirazione. Gli ultimi sei versi della poesia, che si avvalgono del contributo intertestuale, sono infatti associati dalla comune esperienza smodata della “Sehnsucht” dell'Io viandante. *Elegie auf Jorie Graham*, che estrae la “Sehnsucht” dalla dimensione storico-teleologica del pre-testo, sembra ben lontana dall'osservare il criterio di temperanza dominante in *Patmos* in relazione alla perdita, che nel testo di Mayröcker si fa malinconica ed insistente rievocazione del passato, specialmente nella forma interrogativa. A ciò si aggiungono altri motivi tipicamente elegiaci, come il confronto

⁸⁷² Cfr. BART PHILIPSEN, *Gesänge*, cit., pp. 371-374.

⁸⁷³ Di *Patmos* esistono diverse rielaborazioni. In questo caso non è facile stabilire con certezza da quale versione dell'inno Mayröcker abbia effettuato il prelievo, per cui segnalo indicativamente una delle versioni disponibili, dove è possibile rintracciare la citazione (FHA VII, 426-429: 426-427): «Es dämerten/Im Zwielicht, da ich gieng./Der schattige Wald/Und die sehnsüchtigen Bäche/Der Heimath».

⁸⁷⁴ Cfr. la seconda strofe di *Patmos* (FHA VII, 426-427): «So sprach ich, da entführte/Mich schneller, deñ ich vermuthet/Und weit, wohin ich niñer/Zu koñnen gedacht, ein Genius mich/Vom eigenen Hauß'. Es dämerten/Im Zwielicht, da ich gieng/Der schattige Wald/Und die sehnsüchtigen Bäche/Der Heimath; niñer kañt' ich die Länder». Cfr. anche MARION HELLWIG, *Hölderlins Patmos-Hymne*, in EADEM, *Alles ist gut. Untersuchungen zur Geschichte einer Theodizee-Formel im 18. Jahrhundert in Deutschland, England und Frankreich*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, pp. 309-326: 315.

⁸⁷⁵ Cfr. BART PHILIPSEN, *Gesänge*, cit., p. 371.

con la vecchiaia, la malattia e la morte. In questo testo, non a caso intitolato *Elegie*, è particolarmente visibile la contemplazione in prevalenza elegiaca della natura («habe den/duftenden-/den Wald nicht mehr wiedergesehen» o anche «Zerlump-/te Blumensträusze in kl.Kübeln auf der Toilette : Fäulnisgeruch ver-/strömend wie Aufbahrungshalle» e lo stesso «Sehnsuchtsberge»), che Mayröcker evidentemente coglie anche nel frammento tratto da *Patmos*, adoperato per accentuare l'orientamento del proprio testo.

In linea con l'ambivalente messa in scena delle emozioni, altrettanto incisivo è però l'abbandono alla celebrazione della natura e dell'atto creativo, non solo in relazione al passato («ins Jubelzimmer») ma anche al presente, in cui compare un vero e proprio rapimento estatico, «stolpere ich darüber,/ach welche Seligkeit : Couperin aus dem Äther». Anche in questo caso l'ispirazione proviene dal cielo. Il riferimento al compositore francese consiste infatti in una variazione del concetto di poesia legato alla musica.

Non si dovrebbe inoltre trascurare la presenza del termine “Äther”, una soluzione a cui Mayröcker potrebbe essere arrivata tramite Hölderlin. Come si è già visto nel secondo capitolo, la parola ricorre di frequente nell'opera del poeta. A questo fondamentale concetto egli dedica l'inno *An den Aether*, nel quale convergono i vari significati assunti dall'etere nel corso della storia e in particolare emerge il carattere dinamico assunto da questa categoria in epoca moderna: l'etere «non è solo metafora dell'anima del mondo, di un principio inconoscibile che governa il cosmo, ma anche metafora di un assoluto che l'uomo dolorosamente ricerca».⁸⁷⁶ Citando il termine “etere”, *Elegie auf Jorie Graham* sembra accostare l'accezione più comune di “aria del cielo” o “cielo”,⁸⁷⁷ da cui per Mayröcker calerebbe l'ispirazione («aus»), alla condizione straziante dell'io errante alla ricerca di qualcosa di più “alto” che vada oltre i limiti dell'individuale. L'etere qui non indica l'assoluto in termini filosofici, ma è metafora di quello stato di beatitudine, di oblio del mondo e della propria finitudine raggiungibile nella scrittura. Solo la professione della dismisura può condurre all'istante estatico che placa il senso di caducità. Anche per questo motivo i versi che chiudono la raccolta riprendono da capo la ricerca («damals aber»); la fine della poesia costituisce in realtà un nuovo inizio del *movimento* dovuto alla “Sehnsucht”. Visto sotto questa luce il

⁸⁷⁶ La citazione proviene dal commento di Luigi Reitani a *An den Aether* (Til 1346-1347).

⁸⁷⁷ Cfr. *ibidem*.

riferimento intertestuale a *Patmos* potrebbe corrispondere a un'interpretazione dell'inno tardo, in cui è sviluppato il motivo del viaggio immaginario verso luoghi lontani e sconosciuti, come prodotto della dismisura.

Gli ultimi versi di *Elegie auf Jorie Graham* sono particolarmente significativi per la comprensione del dialogo intertestuale in questione, poiché sintetizzano in pochi frammenti la complessa struttura costruita nella raccolta attorno alle immagini dell'isola, della montagna o del pendio, della fioritura, della facoltà visionaria («*die sommersprossige Halde*»), del ricordo e del ricercato contatto con l'Altro. Essi arricchiscono questo ordito tramite la rilettura dei versi di Hölderlin. Se una poesia intitolata *Elegie* richiama un testo come *Patmos* è perché quest'ultimo tematizza motivi importanti per il genere elegiaco e per *Scardanelli*, ossia la separazione e la sofferenza scaturita dall'assenza. Allo stesso tempo però la componente innica, comune a entrambi i testi, conduce alla riconsiderazione della mancanza, che in *Patmos* si riferisce, oltre che al distacco dai propri cari, alla perdita di un accesso al divino e al significato della vita: «l'uomo cerca Dio senza trovarlo, quasi volendo afferrarne sensibilmente (*fassen*) l'essenza, ma proprio nel suo mancare Dio si rivela vicino».⁸⁷⁸

Anche in *Scardanelli* si ha una rivalutazione della mancanza, da cui deriva l'idea del paesaggio poetico, concretizzato nelle varie immagini insulari, come luogo che accoglie la rievocazione attiva del passato (anche inventato) e che nella mancanza lascia talvolta avvertire la presenza. Pur sfruttando elementi tratti da contesti religiosi, questa reinterpretazione dell'assenza sentita si distingue specialmente per i suoi toni secolarizzati rispetto a quella operata in *Patmos*. Affine è però il gesto dell'afferrare. Come mostrano alcuni esempi, in *Scardanelli* l'Io è rappresentato nell'atto del toccare concreti “luoghi della mancanza”, ossia luoghi in cui è comunemente percepibile la desolazione, il vuoto, la morte.

In *dieser Leiterwagen dieses Schluchzen diese 70 Jahre danach* (Sc 16) compaiono una cava di pietra, «*Steinbruch*», e delle grotte, «*Grotten*». L'associazione con la desolazione e la morte deriva dal fatto che entrambe le immagini possono ricordare le catacombe, antiche gallerie sotterranee provviste di pareti e loculi scavati nella pietra. Rivolgendosi a un Tu in un improvviso slancio emotivo («*ach weiszt du/noch*»), l'Io evoca un passato in cui il soggetto diventa un Noi intento a raccogliere «le pietre» poste

⁸⁷⁸ La citazione è tratta dal commento di Luigi Reitani a *Patmos* (TII 1518-1519).

sul cammino verso la cava, immagine accostata alle grotte e ai «fiori di Dio» di Deinzendorf, di cui compare solo l'iniziale. Il riferimento all'elemento divino, non a caso rappresentato dai fiori, introduce al passaggio successivo, in cui è rappresentato il momento della rivelazione. Al contatto con la cava e le grotte, che per la loro conformazione ricordano lo spazio insulare, è associata la visione dell'immagine della poesia. Anche nella rievocazione del passato i luoghi del vuoto sono impregnati di presenza e pienezza:

[...] und wir zum nahen
Steinbruch die kl. und gröszeren Steine einsammelten diese
Grotten Gottesblumen in D. während über dem Stege begannen
Schaafte den Zug usw.

La stessa idea è espressa in *ins Gamben Grab den nassen (nackten) Körper über den* (Sc 44) mediante un'immagine ricorrente nella raccolta. Si tratta della collina, che questa volta è pietrosa. Questa caratteristica ricollega immediatamente la poesia alla rivalutazione della mancanza elaborata in *dieser Leiterwagen dieses Schluchzen diese 70 Jahre danach*. La collina potrebbe alludere al tumulo sepolcrale. Ciò accade ad esempio in un testo precedente della raccolta: «die Zeisige Wühlmäuse Maulwür-/fe die in den Grabhügeln wohnen» (Sc 37). In *ins Gamben Grab den nassen (nackten) Körper über den* questo luogo è però assegnato alla sconvolgente esperienza estatica, in cui tutto riecheggia nell'Io. Nella complessa sintassi delle relazioni possibili il verbo “tappen”, che designa un modo di procedere lentamente, tastando lo spazio circostante con mani e piedi, potrebbe essere transitivizzato e riferito alla collina pietrosa. Il contatto con un luogo brullo e associato alla morte prefigura la rivelazione:

während ich den kl.steinigen Hügel tappe weinend ins
Tal und die Grashüpfer Libellen und jungen Hasen mich an-
blicken, dröhnenden Hallen in meinem Kopf Schädelknochen und
Kapsel mit Tannen und tanzenden Faltern

Anche per un altro aspetto *Patmos* si offre come sfondo per cogliere i punti di contatto tra Hölderlin e Mayröcker sul concetto di assenza. Seppure povera e brulla, Patmos è isola accogliente, pronta all'ascolto dei gemiti dell'uomo per farli poi

riecheggiare con amore. In particolare dal boschetto dell'isola provengono suoni e voci.⁸⁷⁹ Difficile a questo punto non cogliere una somiglianza con l'interpretazione del bosco elaborata in *Scardanelli*, che va però al di là del suo antecedente. Essendo associati alla morte,⁸⁸⁰ i boschi nella raccolta si presentano da un lato come luoghi di desolazione. Nel già citato riferimento in *die Lebens Wooge Höld. eigentlich Tödlein* («und als käme seine Stimme aus 1 anderen Wald») dal bosco inoltre sembrerebbe provenire la voce di un Lui di cui in questo modo è evidenziata la lontananza. Anche in *Scardanelli* dunque il bosco si fa accogliente nei confronti di chi ha dovuto in qualche modo prendere congedo dai propri cari. In questa maniera il bosco, come le altre conformazioni insulari che nella raccolta sono immagini della poesia, ospita la pena della separazione e il senso di finitudine. La poesia della compassione si fa portavoce dell'esperienza di morte e del dolore dell'esistenza, mostrando la propria umanità.

Dall'altro lato in *Scardanelli* è resa manifesta la pericolosità delle esternazioni sonore del bosco. Si è visto in particolare con il passaggio redatto al passato di *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* che questa particolare regione del paesaggio produce un suono a cui l'Io non può resistere, «diesem Waldklang diesen Wildnissen ich erlag mich hingab». In questo caso il bosco è sintomaticamente associato a un'immagine mutuata da Hölderlin. Come anticipato nel quarto capitolo, per Hölderlin la forma indifferenziata della “Wildniß” si offre come spazio per la manifestazione del divino e come punto di scaturigine per la voluttà di morte dell'Io. In *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* all'ascolto del bosco e davanti alle “selvatichezze” l'Io soccombe («erlag»). Stabilire una vicinanza con la sfera posta al confine con l'al di là prevede che il soggetto metta a rischio la propria incolumità, come esplicita anche «ALS ICH SPRACH ZU DIR WIE NAH/DER TOD MIR» (Sc 27).

Tuttavia mediante l'*hysteron proteron* («ich erlag mich hingab») in *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* è reso palese un paradosso che percorre l'intera raccolta. Come può l'Io soccombere da un lato e dedicarsi a qualcosa dall'altro

⁸⁷⁹ Cfr. FHA VII, 430-433: «Und weiß vom Schiffbruch oder klagend/Um die Heimath oder/Den abgeschiedenen Freund/Ihr nahet einer/Der Fremden, hört sie es gern[,] und ihre Kinder/Die Stimmen des heißen Hains,/Und wo der Sand fällt, und sich spaltet/des Feldes Fläche, die Laute/Sie hören ihn und liebend tönt/Es wieder von den Klagen des Mañs».

⁸⁸⁰ A tal proposito, si vedano *die Lebens Wooge Höld. eigentlich Tödlein* («Wäldern des Tödleins»), ma anche un luogo precedente nella raccolta (Sc 20): «in den Auen die/weisen Matten von tausenden Schneeglöckchen weisse Schneeglöck-/chen Felder in den Auen (*solche Fäustlinge* : 1 Verlesung) des/Wiener Waldes nämlich die *Begängnisse* der weisen Blumen».

lato? Per sciogliere questo punto nodale, oltre che mantenere sempre viva l'attenzione sulla relazione instaurata in *Scardanelli* con le presenze intertestuali di Hölderlin, è necessario considerare ancora una volta i concetti di dispersione e concentrazione, già presentati nel terzo capitolo a proposito della definizione di intertestualità in Mayröcker.

3. 3 «Asche», «Fluß», «Ufer», «Gestade», «Ozean», «Wildnis»: dispersione e concentrazione estetica

In *Scardanelli* la sorte dell'Io è determinata dagli effetti di una continua tensione tra indifferenziazione e forma, in cui sono coinvolti persino gli oggetti circostanti e gli elementi naturali.

Seguendo il filo delle argomentazioni esposte nel precedente paragrafo, si può partire con il considerare la prima parte di *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld* (Sc 32). All'oscillazione dell'Io tra presenza e assenza, già discussa nel terzo capitolo, segue l'introduzione di elementi che rimandano a una riduzione e a una progressiva parcellizzazione («abge-/hungerte Sprache», «Nüsse», «Moleküle»), le quali sfociano nella disgregazione dell'Io. La dissoluzione del soggetto è dovuta al riconoscimento dell'*hybris*, di cui lo struggimento per qualcosa di inafferrabile si fa espressione, e della sua punizione, consistente nell'incenerimento:

das Lamm wird zum Hirten der Hirte zum Lamm und so schreie ich zu
mir dasz mir die Kehle heiser und es schnürte mir die Kehle es
schnürt mir das Herz der Himmel verdüstert bin Maler gewesen
während ich Ueckers Nagelbett, während Ueckers Nagelbett
mein Be-
wusstsein durchbohrte was mich berauscht. *All die kl.Schultern abge-*
hungerte Sprache nämlich Wetter (Violen) wenn Nüsse und
Moleküle ach
Venedig sei in weiter Ferne *und einäscherte meine maritime Seele* so
kl.Marginalien Narrphantasien, ach Venedig so unerreichbar, [...]

Che l'anima si imbatta nel desiderio smodato è messo in chiaro non soltanto tramite i malinconici sospiri riferiti alla lontana Venezia ma anche mediante l'accostamento al

mare («*meine maritime Seele*»), di cui successivamente nella poesia è reso manifesto l'effetto dirompente e benedicente a un tempo: «DAS MEER nämlich vom Meer besprengt : gesegnet».

Nella mitologia greca il concetto di *hybris* designa la brama sfrenata che, ritenuta un segnale di prepotenza e arroganza, nonché la più grave offesa che l'uomo possa recare agli dei, suscita la tremenda punizione divina. Particolarmente fruttuoso è considerare per l'interpretazione di *Scardanelli* la rifunzionalizzazione in Hölderlin del mito di Semele, figlia del re di Tebe e incinta di Dioniso per opera di Zeus. La donna mortale prega il proprio amante di apparire nelle sue sembianze divine. La visione splendente e devastante del dio, il quale si manifesta in tutto il suo potere con fulmini e tuoni, incenerisce la mortale, colpevole di non aver riconosciuto i propri limiti.

Nel testo incompiuto di *Wie wenn am Feiertage...* la nascita di Dioniso dal corpo folgorato di Semele è usato come esempio della buona riuscita di un'opera che richiede però il sacrificio del soggetto. Come Semele, il poeta, mediatore tra uomini e divino, si espone senza difese alle tempeste divine, «unter Gottes Gewittern» (FHA VIII, 558), pronto a ricevere il «fuoco celeste», «himmlische Feuer», per trasmettere agli uomini, nella forma mitigata del canto, la rivelazione ricevuta. Affinché si realizzi la creazione poetica, l'anima del poeta deve essere infiammata dalla folgore sacra e retrocedere a *medium* passivo in un procedimento simile a quello anamnastico di stampo platonico, con il quale l'infinito cerca di farsi spazio nella lingua poetica.⁸⁸¹

Resta tuttavia dibattuto nella critica il carattere ambivalente di questa nuova concezione del *poeta vates*: il capo scoperto può essere inteso infatti sia come segno di umiltà sia come indice di presunzione, lontana da ogni modesta devozione e pertanto punibile. I concetti di umiltà e orgoglio sono rinvenibili anche altrove nella produzione lirica di Hölderlin. Nel prossimo paragrafo si vedrà come questa coppia di termini sia resa indirettamente produttiva nella raccolta di Mayröcker facendo ricorso alle liriche del poeta. Per ora è importante notare invece che in *Wie wenn am Feiertage...* l'arte diventa un prodotto della violenza esercitata contro l'Io.⁸⁸² Questo è uno spunto intertestuale fondamentale per la composizione di *Scardanelli*, in cui l'Io si deve immolare per la poesia, come spiega l'insolito sacrificio «*habe mich in 1 Schaf gekreuzigt*» (Sc 34). La raccolta di Mayröcker affronta la questione della morte dovuta

⁸⁸¹ Cfr., BART PHILIPSEN, *Gesänge*, cit., p. 358.

⁸⁸² Cfr. *ibidem*.

alla ricerca spasmodica dell'assente e dall'arditezza della veggenza poetica come qualcosa di inevitabile e, come emergerà più avanti, *reversibile* a un tempo.

A causa della sua tendenza al superamento azzardato dei limiti, imputabile sia all'anelito malinconico dell'elegia sia alla tradizione profetica dell'inno, in *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld* l'Io bramoso e veggente è ridotto in cenere, in polvere. Tuttavia la dissoluzione del soggetto non può essere totale o per lo meno definitiva se l'Io è ancora in grado di esprimersi e di ricordare la propria polverizzazione («ach/Venedig sei in weiter Ferne *und einäscherte meine maritime Seele*»).

Qualcosa di simile accade in altre due liriche della raccolta in cui compare il termine "Asche". In *ins Gamben Grab den nassen (nackten) Körper über den* (Sc 44) il mormorio – un particolare che ricorda la città di Firenze nella rievocazione simulata del passato e dell'assente di *An.* – proveniente dalla cenere è collegato allo spargimento del corpo sulle acque e all'ascolto dell'Io da parte degli amici. Non stupisce il riferimento alla tempesta di vento («Sturmhecken»), il quale richiama indirettamente il furioso e turbolento momento dell'ispirazione:

ins Gamben Grab den nassen (nackten) Körper über den
Wassern ausstreuen die immer noch murmelnde Asche dasz
sie mich hören können die Freunde Sturmhecken und geliebten
Violen, [...]

La cenere può avere naturalmente una doppia funzione. Ciò emerge in modo chiaro nella citazione posta in epigrafe della poesia più volte citata, *leg mir nur 1 Blume auf das frische Grab nicht*:

so ruht so kühlt die Flamme die ihr
voll Asche seid doch der, und *spornt*
die Augen

La cenere non è soltanto un elemento che si riallaccia al tema della caducità, per come è elaborato nel testo – compreso il riferimento alla morte come stimolo –, ma grazie all'attivazione del legame intertestuale con Hölderlin essa si rivela essere ancora

una volta un'immagine della dismisura. Il primo frammento del *collage* di citazioni («so ruht so kühlt die Flamme») è tratto da una versione antecedente di *An Eduard*, intitolata *Die Dioskuren* (FHA IV, 244), il secondo («die ihr/voll Asche seid») appartiene allo schizzo di un'ode intitolata *Sapphos Schwanengesang* (FHA IV, 250), mentre il terzo («doch der, und *spornt*/die Augen») è già noto in questa tesi ed è prelevato da *Täglich Gebet* (FHA IV, 254). Il primo rimando intertestuale è preceduto nel pre-testo dal temporale,⁸⁸³ che, come ho illustrato in precedenza in questo capitolo, vale in *Scardanelli* come immagine della rivelazione divina e dell'ispirazione poetica, a cui però è legato il concetto di *hybris*, alludente nella raccolta alla trasposizione del mito di Semele compiuta da Hölderlin. Questo dettaglio rende plausibile il collegamento della fiamma e della cenere con l'esperienza della dismisura. Il secondo prelievo intertestuale non a caso si riferisce nel pre-testo alle isole greche, svanite nel fuoco a causa dell'eccesso d'amore idolatra e del forte desiderio di assoluto che le portano alla rovina.⁸⁸⁴

La “Sehnsucht” e lo smisurato amore però non sembrano essere biasimate nella poesia di *Scardanelli*, al contrario con la terza citazione entrambi sembrano elevarsi, come la morte, a sprone per la «esistenza di scrittura». Il testo stesso, si è visto nel quinto capitolo, si presenta come un documento della dismisura. Tuttavia, come ho già evidenziato, resta ambigua la condizione dell'io. Il soggetto dovrebbe essere scomparso, defunto, eppure sono tangibili i segni della sua presenza. Al paradosso corrisponde un'altalena tra concentrazione e dispersione.

Vari luoghi sono associati alla cenere in *Scardanelli*. Questa combinazione presenta due costanti. La prima consiste nella riproposizione della configurazione delimitata dell'isola. In *an EJ* spuntano le forme insulari derivate dalla variazione intertestuale, «Eckchen, Hecke, Halde», alle quali sono connesse la parola poetica, «Blume des Dichters» e la «cenere calda», «warme Asche». Mentre in *leg mir nur 1 Blume auf das*

⁸⁸³ Cfr. FHA IV, 244:

Mit Wolken, säng ich, tränkt das Gewitter
dich
Du dunkler Boden, aber mit Blut der Mensch;
so ruht er der sein Gleiches
So ruht, (so kühlt) die Flaṃe (sich,) [...]

⁸⁸⁴ Cfr. StA II, 2, 397 e il commento di Luigi Reitani alla rielaborazione di *Sapphos Schwanengesang*, intitolata *Thränen*, che riprende dal testo precedente l'immagine delle isole distrutte «per aver mirato all'assoluto» (TII 1479).

frische Grab nicht la cenere, insieme al fiore, è messa in relazione alla tomba dell'Io, in *ins Gamben Grab den nassen (nackten) Körper über den* la cenere si ritrova nel sepolcro appartenente a una particolare tipologia di strumenti musicali, conosciuta anche con il nome più esteso di "Violgambe", ossia "viola da gamba". La parola si ricollega tramite una somiglianza sotterranea a «geliebten Violen», fiori di cui la raccolta è ben ricca e che nella forma diminutiva "Veilchen" impreziosita dai riferimenti a Hölderlin rimanda all'insulare.

Il secondo fattore ricorrente con cui è necessario fare i conti è l'acqua, un elemento senza una forma connaturata, ma che, così come la cenere, si adatta alle dimensioni e ai margini del contenitore che l'accoglie. In *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld* l'anima incenerita è anche marittima. Quest'ultimo attributo anticipa la successiva comparsa del mare travolgente e salvifico. All'interno della tomba, o quasi-isola, di *ins Gamben Grab den nassen (nackten) Körper über den* si trova l'acqua. È chiaro che questa caratteristica alternanza tra forma e assenza di forma dell'acqua e della cenere offra un grande potenziale per la presentazione dei concetti di dispersione e concentrazione nel testo. Lo spargimento del corpo sulle acque in di *ins Gamben Grab den nassen (nackten) Körper über den* ad esempio anticipa la comparsa della cenere; al mormorio si accompagna invece un ritorno dell'identità dell'Io.

In *Scardanelli* il soggetto, come ho precisato più volte, ascolta, si apre e soccombe ai segnali del mondo che riecheggiano nelle "isole" del testo, ad esempio nel bosco. Allo stesso tempo però proprio in queste isole poetiche, persino in un bocciolo, l'Io trova rifugio per ascoltare, «während ich lausche/den Versen Petrarcas in meinem Asyl oder Kokon», e per essere ascoltato, fosse anche paradossalmente in una tomba, «dasz/sie mich hören können die Freunde». All'incessante oscillazione della rappresentazione estetica tra le categorie di forma e amorfo fa capo anche l'alternanza tra immagini di contenimento, realizzato tramite le rive (immagine comune a vari testi di Hölderlin citati in *Scardanelli*), e di flusso inarrestabile e indifferenziante dell'acqua, tendenze opposte dalle quali sembra dipendere il destino dell'Io, e non solo:

[...] Umsaust von
Ufer und weil Gestade wie Spangen hielten den Flusz an die-
sem Ort wo die Zypressen, nämlich geträumt geträumte Zypres-
sen während ich den kl.steinigen Hügel tappe weinend ins

Tal und die Grashüpfer Libellen und jungen Hasen mich an-
blicken, dröhnenden Hallen in meinem Kopf Schädelknochen und
Kapsel mit Tannen und tanzenden Faltern [...]
[...] während die Traun mit den jungen Enten
und Schwänen vorüberfliezt, ach wir flieszen mit ihr sie
nimmt unsere Tränen und Träume mit sich, und stoben. [...]

L'effetto delle acque rende temporaneamente impercettibili le differenze tra esseri viventi in una nuova entità, senza tuttavia vanificare la testimonianza creaturale, tanto cara alla «letteratura della frantumazione» di Mayröcker. Questo particolare riprende il paradosso generato dall'«indifferenziazione oceanica» che, come ho già sottolineato nel terzo capitolo, corrisponde alla forza distruttiva e rivitalizzante dell'estasi. Partendo da questa considerazione, si può tracciare un parallelo con altre poesie della raccolta. In *während du dieses sprichst sagt Elke Erb sehe ich* Lametta er- la parola “Wildnis”, in cui confluiscono l'energia vitale dell'ispirazione poetica e la morte, è associata sullo sfondo della tradizione a «Ozean», luogo desolato e non riservato alla vita e al contempo spazio adibito per la nascita della natura e delle isole. Appare così più chiaro il motivo per cui in *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* davanti alle “selvatichezze” l'io soccombe, ma, così bramoso di riviverle, può tornare a dedicarsi. Essendo un risultato della pratica intertestuale, queste liriche costituiscono un buon esempio di come *Scardanelli* metta a frutto le direzioni offerte dalla lirica “dissonante” di Hölderlin.

Per la configurazione poetica del turbinoso rapporto tra forma definita e isolamento da un lato e consistenza magmatica e apertura dall'altro lato *Scardanelli* non rinuncia alla variazione, andando a coinvolgere persino i due topoi del giardino e del bosco. In *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* la rappresentazione estetica oscillante tra aggregazione e disgregazione si collega alla riflessione metatestuale sui concetti di misura e dismisura. La prima non è del tutto esclusa dalla concezione di *Scardanelli*, bensì è adoperata in maniera contrastiva al fine di scardinare le polarità, oltre che per delineare il principio poetologico della “misurata dismisura” già esposta nel precedente capitolo.

Tra i suoi vari significati (assunti non solo in letteratura), il giardino è tradizionalmente collegato all'idea dell'età dell'oro per rappresentare l'ordine armonico

del mondo. In particolare, com'è noto, intorno al 1700 la costruzione dei giardini riflette una disputa di natura politica ed estetica: alla strutturazione geometrica del giardino, adeguata al castello, tipica dell'Assolutismo francese si contrappone il modello del Liberalismo inglese con un concetto di giardino paesaggistico e informale, ottenuto con sintesi artificiale di elementi naturali ed elementi architettonici. Questi ultimi però sono subordinati all'esaltazione della componente selvaggia.⁸⁸⁵ Il testo di *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* gioca con i due estremi: quel che inizialmente sembra essere un giardino fondato su principi di ordine e misura per via dell'apparente taglio dell'erba alta (v. 3), si rivela essere in un secondo momento spazio per la selvatichezza, per l'irregolarità amorevolmente custodita e coltivata nel movimento oscillatorio del vento (v. 4), già individuato nel quinto capitolo come metafora per la poesia. Questo particolare spazio è pertanto adatto all'accoglienza dell'ispirazione poetica. A tal riguardo, è sintomatico che il giardino sia attribuito al serpente. Al contempo il giardino rappresenta il mondo della poesia creato artificialmente, un'area caratterizzata dalla *spontaneità* della vegetazione («das hohe Gras»), spontaneità però letteralmente “piegata”, *controllata* dalla poesia stessa, racchiusa “tra le sue braccia” («in seinen Armen») e ad essa orientata («zu/sich niederbiegt»).

Al concetto di giardino come luogo circoscritto e delimitato da confini si oppongono i connotati selvaggi del bosco, antico simbolo di poesia. Esso è ad esempio luogo appartato e indipendente dalle pressioni quotidiane per il poeta nell'ode 1, 1 di Orazio; a sua volta Virgilio definisce nella quarta ecloga la poesia “silvae”, “selva, bosco”.⁸⁸⁶ Ma i boschi letterari rappresentano anche il vagare, talvolta terrorizzato, la perdita di sé, l'impotenza.⁸⁸⁷ E infatti in *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* l'io è sopraffatto dal suono del bosco e dall'ambiguo piacere delle selvatichezze, ai quali però egli cede intenzionalmente («hingab»).

Il contrasto tra giardino e bosco sviluppato secondo le categorie di coltivato e selvaggio, interno ed esterno, forma e dissoluzione della forma è, come spesso accade in Mayröcker, relativizzato mediante l'inserimento di particolari elementi, da cui nasce una tensione tra la possibilità di trascendere i limiti e di restare entro i confini. L'idea di

⁸⁸⁵ Cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. “Garten”.

⁸⁸⁶ Cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. “Wald”. Su Virgilio si veda KLAUS GARBER, *Arkadien*, cit., pp. 29-48.

⁸⁸⁷ Cfr. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. “Wald”.

delimitazione rappresentata dal giardino è già superata nel momento in cui l'attenzione si sposta verso i rampicanti che ricoprono i muri, solitamente in maniera indisciplinata e con un superamento dei confini dell'oggetto a cui essi si avvinghiano (vv. 5-6). La prospettiva è poi nuovamente limitata entro i margini concreti del vaso nella stanza, graficamente evidenziati per mezzo di parentesi (v. 7).

L'ambigua interazione tra costituzione della forma e distruzione comincia nel titolo. Non esiste un evento più dissolutivo della morte. Come ho già anticipato in precedenza, il titolo associa però al potere distruttivo un potere salvifico, entrambi riferibili alla poesia di ascendenza oracolare, qui rappresentata indirettamente dal vento e dal serpente. L'ambivalente natura della poesia ha grande influenza sull'io, consapevole di aver a che fare con la morte, la tirannia e la vitale energia eternizzante generate dalla scrittura. Il paradosso ricorda i versi di *Patmos*: «Ma dove vi è pericolo, cresce/Anche ciò che dà salvezza» (Tll 1177).⁸⁸⁸ Diversi indicatori in *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* rimandano a questo duplice effetto. Oltre a incarnare la chiaroveggenza e la saggezza, il complesso simbolo del serpente ha poteri salvifici e distruttivi a un tempo. Esso simboleggia, tra le altre cose, morte, rinascita e vita. Persino l'inganellarsi del serpente («ringelte sich»), che ricorda la forma del cerchio, rimanda alla vita eterna. Il «bruco», «Raupe», muore in quanto bruco per diventare farfalla ed è dunque un essere simile al serpente per la sua capacità metamorfica di rinascere in una nuova «pelle». Nel significato di «dentiera», «Gebiss» associato a «Gewissen» potrebbe indicare, in maniera forse ironica, la presa di coscienza della propria vecchiaia e della prossimità della morte, ma potrebbe anche segnalare la continuazione della vita tramite una protesi, un accorgimento «artificiale», come è la stessa scrittura per Mayröcker.

Se dalla lingua poetica dipende l'esistenza, diventa chiaro perché in *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld* la graduale frantumazione coinvolga non solo il linguaggio, smagrito e ischeletrito («abge-/hungerte Sprache»), ma anche l'io. Così come è comprensibile perché negli ultimi tre versi di *Venedig Phantasie* il disfacimento dell'io corrisponda alla disgregazione della lingua. D'altro canto l'io incenerito è ancora percepibile attraverso il mormorio della cenere. L'assenza-presenza dell'io trova espressione nel rumore lieve e persistente, si potrebbe dire ostinato, del linguaggio. L'esistenza dell'io, che inizia e termina nella scrittura, è transitoria, mutevole ma al

⁸⁸⁸ Cfr. StA II, 1, 173: «Wo aber Gefahr ist, wächst/Das Rettende auch».

contempo eternamente ripetibile nella poesia. Sotto questa luce anche il riferimento religioso «bin Christenmensch» in *Elegie auf Jorie Graham* appare più chiaro: così come al cristiano è offerta la possibilità di risorgere dopo la morte, all'Io è riservato un continuo processo di morte e rinascita nella scrittura.

Sorgono allora due domande relative a *Scardanelli*, alle quali nel seguente paragrafo tenterò di dare una risposta tenendo naturalmente conto del dialogo intertestuale che vede protagonista Hölderlin: se l'Io non ha più poteri decisionali sulla lingua e sulla propria esistenza, la sua presenza, seppure precaria, ha ancora una qualche funzione per la poesia? E che ruolo riveste in ultima analisi la poesia stessa?

3. 4 «Schwan», «Nachtigall», «Vogel der Nacht», «Veilchen», «auch die entzündbare Brust der Strophen»: ruolo del poeta e della poesia

Tra i richiami a polarità contrapposte vi si riconoscono, disseminati nella raccolta, da una parte quelli rivolti alla limitazione e dall'altra parte quelli che, come già emerso nel corso di questo capitolo, pongono l'accento sull'intemperanza. Al primo tipo appartengono inoltre termini, impiegati in testi già citati nel presente lavoro, che rimandano a un concetto di sottomissione dell'Io, come «*dasz ich so untherthan bin*» in *An.*, frammento che in *An Eduard* designa il vincolo d'amicizia, e «*mein Tyrannchen*» nel titolo di *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende*.

In particolare *ich öffne weinend die Tür und es fällt mir vor die Füße : fällt* (Sc 20-21) riesce a mostrare, sullo sfondo delle poesie di Hölderlin, che il processo creativo si sviluppa in una tensione che unisce paradossalmente l'umiltà all'audacia che si realizza nella sfrenatezza. Tra gli elementi che rimandano alla scrittura e alla scintilla della creazione poetica, i più espliciti e significativi sono dati dalla menzione delle righe («ZEILEN») e delle strofe “infiammate” («Die entzündete Brust der Strophen»). La prima parte del testo è la più rilevante per comprendere l'interazione tra umiltà e audacia; in essa compaiono parole chiave come “Demut”, “Sehnsucht”, “demütig”, “unterwürfig”, “Stolz”:

ich öffne weinend die Tür und es fällt mir vor die Füße : fällt
mir ein DIE DEMUTH und an der Türschwelle *das nackte Gewässer*

Höld. Hungerblümchen mein Herz gebückt : pochend mit den lauen
Regengüssen wie einst in D., *bleich* bin ich geworden und immer noch
voll Sehnsucht, während der *bleiche* Himmel am Fenster, demütig
unterwürfig sogar kein Quentchen Stolz in mir [...]

Davanti alla porta aperta compaiono d'improvviso l'umiltà e la più enigmatica «*nuda acqua*», «*das nackte Gewässer*». Entrambe le espressioni sono in vario modo evidenziate; entrambe sono tracce intertestuali e si rivelano a un'analisi più approfondita opposte. Il primo, «DIE DEMUTH», risale probabilmente a una delle versioni di *Das Ahnenbild* (FHA IV, 269), in cui si legge «wo der Stolze die Demuth lernt», mentre il secondo, «*das nackte Gewässer*», è mutuato da uno degli abbozzi di *Der Mensch* (FHA V, 439).⁸⁸⁹ Nel pre-testo «*nackte Gewässer*» è associato al già noto aggettivo “blüthenlos” per definire l'acqua come un luogo ostile alla vita, in cui tuttavia l'uomo si avventura spinto dal desiderio di qualcosa di più alto, distaccandosi per questo motivo dai propri genitori divini. Nell'impiego fattone nella poesia di *Scardanelli*, Mayröcker mostra di cogliere in questo passaggio una forma di *hybris*.

Il testo sfrutta i contrasti provenienti dagli schizzi di Hölderlin e li cala in una turbinosa interazione attraverso l'immagine della porta aperta. La soglia è simbolo tradizionale di delimitazione ed è allo stesso tempo luogo di passaggio che porta a una compresenza delle due tendenze, remissiva da un lato e ardita dall'altro lato, entrambe necessarie per il processo creativo. Se vuole davvero essere ammesso al prodigioso evento dell'arte, l'Io deve mostrare totale sudditanza ad essa, lasciarsi soggiogare dal vincolo poetico che lo porta a vivere un'esistenza autistica, all'annientamento del Sé. Nel testo l'attitudine umile e modesta è presentata mediante uno sminuimento dell'Io; la sua svalutazione è un modo per limitare le tendenze narcisistiche («demütig/unterwürfig sogar kein Quentchen Stolz in mir»). Così come accade spesso nell'opera di Mayröcker, l'Io arriva a paragonarsi persino a un cane in *die Lebens Wooge Höld. eigentlich*

⁸⁸⁹ Per quanto riguarda il primo prelievo intertestuale si veda anche un altro abbozzo di *Das Ahnenbild* (FHA V, 799), dove appare esplicito il riferimento alla “Übermut”:

Da der übermüthige Jüngling
Demuth lernt in den Brätigamstagen

Mentre per il secondo si veda *Der Mensch* (FHA V, 439):

**Und die Wiesen des Ufers gefallen ihm nicht
Ins nakte Gewässer ins blüthenlose, muß er hinaus.**

Tödlein.⁸⁹⁰ Il motivo di un simile comportamento, che per la sua drasticità si rivela essere una simulazione, è esplicitato in »*du Blüthe der Blüthen*« Hölderlin (Sc 36) tramite il riferimento all'ascesa in cielo, il quale, com'è ormai noto, è uno dei punti di scaturigine dell'ispirazione:

[...] also bin ich I schweigsamer dennoch seliger Köter folg-
sam und ängstlich jederzeit bettelnd um weitere Tage (ehe die
Himmelfahrt

La messa in scena in *ich öffne weinend die Tür und es fällt mir vor die Füsze : fällt* è resa evidente dalla presenza contraddittoria della "Sehnsucht" e dall'allusione alla "Übermut", con le quali il punto di vista del soggetto diventa in qualche misura dominante. Come ho illustrato nel primo capitolo, l'Io non può rinunciare totalmente a se stesso per la pratica poetica a cui è assoggettato, e anzi è altrettanto asservito ai moti interiori, giacché la scrittura è per Mayröcker la forma più alta dell'«intimità con se stessi».

Questo «estremo soggettivismo» in *Scardanelli* rimanda alla condizione narcisistica divenuta così centrale all'epoca di Hölderlin per la riflessione sulla figura del poeta e sulla poesia. La teoria romantica attinge senza remore all'antico mito, sostenendo che nel poeta si annida sempre un Narciso e coinvolgendo nella speculazione sulla perpetua autosservazione poetica anche uno dei punti di riferimento più importanti per Hölderlin e Mayröcker, ovvero Pindaro, i cui inni uniscono l'elogio dei vincitori in battaglia alla riflessione sulla dignità del ruolo del poeta.⁸⁹¹ Lo stesso Pindaro d'altronde sceglie per la definizione di sé la figura del cigno, inserendosi in una tradizione in cui rientrano anche Orazio e Klopstock e che mostra di avere delle implicazioni narcisistiche. Al cigno, animale sacro ad Apollo per il suo potere divinatorio, sono infatti attribuiti bellezza e orgoglio. Nel Rinascimento nella figura del poeta-cigno convergono qualità come sicurezza di sé, superbia, autoaffermazione, capacità di esprimere se stesso, autosufficienza, singolarità individuale e *furor poeticus*; in una delle sue varianti rinascimentali e barocche inoltre il cigno orgoglioso non teme i fulmini. L'animale

⁸⁹⁰ Cfr. Sc 24: «notierte ich damals „Schatten eines/Hundes im Flusz“, es war mein eigener Schatten».

⁸⁹¹ Per un approfondimento sull'integrazione del mito di Narciso nella riflessione teorica e poetica della fine del Settecento si veda WINFRIED MENNINGHAUS, *op. cit.*, pp. 48-62.

insomma prefigura il ruolo veggente del poeta che in *Wie wenn am Feiertage...* si espone al temporale con il capo scoperto e che nella storia della ricezione è stato identificato con Hölderlin stesso.⁸⁹²

I cigni compaiono tra l'altro in diversi momenti nella lirica di Hölderlin. Oltre alla già menzionata *Sapphos Schwanengesang*, il verso «Ich soll mein Schwanenlied am Grabe singen» in *An die klugen Ratgeber* (StA I, I, 223) attesta la conoscenza del topos platonico che vanta la bellezza del canto del cigno prossimo alla morte e mette in risalto il carattere gioioso di quella melodia, scaturita dalla consapevolezza di poter accedere a una vita migliore e più alta accanto agli dei.⁸⁹³ I cigni sono indiscussi protagonisti in *Hälfte des Lebens*. Menninghaus scorge nel breve componimento un uso ambivalente di questa immagine. Da un lato esso si allontana dal significato convenzionale e ostacola l'associazione dell'io con il cigno, ad esempio mediante la forma plurale che mette in discussione l'unicità del poeta-cigno, nonché tramite la rappresentazione di un paesaggio “realistico” che consente di percepire i cigni come cigni e non come metafora del poeta. Dall'altro lato alcuni elementi della prima strofe, che rinviano alla pienezza non solo della natura e dell'effusione erotica («trunken von Küssen»), ma anche del linguaggio in contrasto con il mutismo della seconda strofe, lasciano ancora intravedere qualche traccia del ruolo del poeta, però ormai perduto. La poesia sarebbe espressione di una crisi radicale, sfociata nel silenzio, che segna la presa di distanza dall'identificazione con questa tipologia di poeta, in precedenza integrata nel poeta-veggente di *Wie wenn am Feiertage...*, del quale Hölderlin riconoscerebbe i tratti narcisistici.⁸⁹⁴

Questa breve digressione è fondamentale per comprendere l'introduzione del cigno in *Scardanelli* e la sua associazione con Hölderlin. Considerate le caratteristiche assegnate al cigno sin dall'antichità, la presenza di questo elemento nella raccolta appare assai significativa. Caratteristici per l'impiego dell'immagine in *Scardanelli* sono la moltiplicazione e il riferimento ad un contesto che scongiura l'illusoria

⁸⁹² Sulla storia dell'identificazione del cigno con la figura del poeta in letteratura e con Hölderlin si veda ancora WINFRIED MENNINGHAUS, *op. cit.*, pp. 48-62.

⁸⁹³ Cfr. *ivi*, pp. 48 sg.

⁸⁹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 50 sg. A favore di un mantenimento del motivo topico del poeta-cigno nella prima strofe di *Hälfte des Lebens* Menninghaus indica inoltre un'allusione al nome di Hölderlin nell'aggettivo “hold” (cfr. *ibidem*).

identificazione del cigno con l'animale reale e favorisce invece la tradizionale identificazione con il poeta.

Per quanto riguarda il primo aspetto, tra le varie apparizioni di questo uccello, spiccano nella raccolta la comparsa al plurale, «Schwänen» (Sc 44), e l'associazione del cigno alla formazione di una collina e alla neve. È importante notare che quest'ultimo collegamento avviene proprio nella poesia che nomina esplicitamente la mistificazione poetica, ovvero *dieser Leiterwagen dieses Schluchzen diese 70 Jahre danach* (Sc 16):

jemand, 1 Traum, hügelt mir wie Schnee oder Schwan , 1 POMP die
beweglichen Primeln über dem Wasser / Mystifikation eines
Lebens 80 liebliche Sommer [...]

L'alterazione del sogno che distorce la realtà è realizzata per accumulo, «hügelt mir wie Schnee oder Schwan», e, sfruttando al limite una semantica che si oppone al concetto di modestia, per eccesso e opulenza, «POMP». Il cigno dunque è cifra essenziale della dismisura, tanto da ricomparire nella raccolta in combinazione con l'incenso, simbolo tradizionale di ricchezza sontuosa ma anche di sperpero, «1 Dose Weihrauch Drops 1 Schwanen-/transport » (Sc 40). Se da un lato il plurale pare andare contro l'idea tradizionale di unicità del poeta-cigno, dall'altro lato la moltiplicazione sembra intensificare e propagare le qualità ascritte a questa figura del passato. Emergono inoltre indizi di un legame tra cigno e morte riconducibile al topos platonico. Ad esempio il verbo “hügeln” indica anche la realizzazione di un tumulo, mentre l'incenso può essere altresì simbolo del sacrificio.⁸⁹⁵ In questo caso la morte sarebbe, come si è visto, conseguenza reversibile della dismisura.

L'idea derivata dal passato che il canto del cigno sia ancora più bello, gaio e forte in punto di morte sembra diventare strategia strutturale della messa in scena dell'io in *Scardanelli*. Senza che vi sia la necessità di nominare l'animale o il suo canto, l'imminenza della morte presagita dal soggetto rende il canto paradossalmente più potente e più vitale. Che la raffigurazione platonica del cigno sia presente a Mayröcker è provato dalla citazione dell'abbozzo di Hölderlin *Sapphos Schwanengesang*, posta sintomaticamente in epigrafe del testo più emblematico della raccolta per quanto

⁸⁹⁵ Cfr. *Grimm: Wörterbuch*, s.v. “hügeln” e *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. “Weihrauch”.

concerne la presentazione della dismisura e la simulazione dello stato intermedio tra vita e morte dell'io, ovvero *leg mir nur 1 Blume auf das frische Grab nicht* (Sc 51). Come è lecito aspettarsi, nella complessa trama di *Scardanelli* il topos è ad ogni modo soggetto a una variazione che lascia trapelare le contraddizioni. A differenza del cigno, il soggetto esprime una disperata contrarietà verso la morte, ma al contempo all'appassionato lamento si alterna l'ardente e gioiosa lode per la vita. D'altro canto il soggetto "si dedica" a ciò che sa che lo porterà all'annientamento, giacché in questo modo può raggiungere quello stato di elevazione e benefica sospensione dell'estasi.

La rappresentazione di un paesaggio inverosimile che evidenzia il carattere metaforico del cigno, secondo aspetto che caratterizza la sua citazione nella raccolta, è ulteriormente potenziata tramite lo straniamento. Questa strategia appare in maniera evidente nel titolo *der lächelnde weisse Schwan auf dem weissen Badetuch* =/*Scardanelli Version* (Sc 25). La collocazione dell'animale sul telo da bagno rimanda al carattere "simulante" dell'immagine: non si tratta di un vero e proprio cigno, bensì di una sua rappresentazione bizzarra, considerato l'attributo del sorriso. Il cigno, «der», è fatto letteralmente equivalere mediante il segno dell'uguale alla versione "Scardanelli". Il sorriso potrebbe rinviare in questo senso all'enigmaticità di questa figura e del suo linguaggio "oracolare", così poco compreso dai suoi contemporanei. Al sorriso è infatti associato nella raccolta un senso di mistero, ad esempio in «rätselhaft weises liebliches Lächeln» (Sc 27) e ancora in «räselvoll lächeln» (Sc 47). Questa non è che un'ulteriore conferma del fatto che alla maschera di Scardanelli corrisponde nella raccolta la tendenza alla dismisura poetica e profetica.⁸⁹⁶ Là dove *Hälfte des Lebens* riconosce nel narcisismo del poeta-cigno veggente un difetto che porta alla caduta nel mutismo, *Scardanelli* trova una possibilità per il potenziamento e rinnovamento del canto. La "Übermut" insita in questo modello autoriale e responsabile della *polverizzazione* dell'io, abilitato così a rilevare il mondo, è, come ho più volte sottolineato, una condizione irrinunciabile per la letteratura della compassione.

⁸⁹⁶ Anche la lettura del volume di Bertaux da parte di Mayröcker potrebbe aver stimolato o almeno rafforzato l'associazione tra l'esperienza di Hölderlin nella torre e l'eccesso di orgoglio in *Scardanelli*. Ordinando per tema alcuni passaggi salienti tratti dall'opera *Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn* di Waiblinger, Bertaux infatti intitola «Eitelkeit, Stolz, Selbstgefühl» il passo in cui è menzionato il carattere superbo e fiero delle simulazioni messe in atto dal "poeta folle" per trovare conforto e calma nella propria solitudine (cfr. PIERRE BERTAUX, *op. cit.*, p. 188).

Dal quadro che ho cercato di delineare emerge il fatto che, seppure decentrata, la funzione dell'io, che si lascia meglio definire se si tiene in considerazione la paradossale unione di umiltà, timore, prontezza alla sottomissione del soggetto emarginato e insicuro da un lato e baldanza sfrenata e narcisistica del poeta-veggente dall'altro lato, non è inutile nella poesia, ma al contrario necessaria. L'ambivalente atteggiamento dell'io serve in fin dei conti a consolidare e celebrare la potenza della parola poetica.

Per meglio definire il ruolo del canto poetico, seconda questione che giustifica la genesi del presente paragrafo, è bene partire dalla constatazione che ritrosia e "Übermut", qualità di cui l'io è investito, sono altresì cardini della poesia in *Scardanelli*, per la cui presentazione Mayröcker ricorre ancora una volta alla lirica dissonante di Hölderlin. Da essa infatti l'autrice ricava spunti per sviluppare in particolare le fondamentali metafore ornitologiche che partono dal presupposto che, come si può leggere in *Pötzeleinsdorfer Schloszpark mit Reh fotografiert von Julian Schutting/vielleicht auch Fresko* (Sc 46), ai «cuori di uccelli», catalizzatori di energie che uniscono sentire e pensare, creare, vivere e amare, corrisponde l'«anatomia di una lingua puntuale»: «(zerknülle weinend die Vogelherzen Anatomie einer punktuellen/Sprache».⁸⁹⁷ Analizzando le apparizioni dell'"anatomia" di questa lingua-uccello si dovrebbe pertanto ottenere la chiave per accedere a una comprensione più profonda del ruolo rivestito dalla poesia. La parte finale dell'indagine deve però tenere inevitabilmente conto che le visioni ornitologiche si intersecano con immagini di altro genere, le quali rimangono ad ogni modo legate al concetto di poesia.

In *die Lebens Wooge Höld. eigentlich Tödlein* (Sc 24) la controparte del timido usignolo è data dalla menzione del concetto di *hybris*, «der ÜBERMUTH», e dell'edera, simbolo della poesia entusiastica e profetica.⁸⁹⁸

Tübingen als wir trabten den schmalen Wiesenweg Pfad : den Wiesenweg trabten den Neckar zur linken wie er schon flosz und flutete Jahrhunderte lang wie seine Wellen begleiteten uns da wir trabten an Kräutergärtlein vorüber an blüthenreichen Gesta-

⁸⁹⁷ L'associazione appare più esplicita nell'epigrafe di *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* (VG 311): «habe 1 punktuelle/Sprache erfunden zerknülle/die Vogelherzen oder Metapher/für 1 Liebe». Sulla simbologia del cuore si veda *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, cit., s.v. "Herz".

⁸⁹⁸ Cfr. *ivi*, s.v. "Efeu".

den Harz in meinen Köpfen, notierte ich damals »Schatten eines Hundes im Flusz«, es war mein eigener Schatten *und weilten noch am Pfade die Blumen indem die Töne schüchtern die Nachtigall*, Hölderlin – so grünte lebendiger Epheu der ÜBERMUTH : damals in R. beseelt als besessen in Übermuth [...]

Mentre la citazione dell'usignolo, già nota, è tratta da un abbozzo di *Gesang des Deutschen* che esalta la mitezza della natura tedesca tramite il timido uccello che canta sul «salice tremante» (Tll 717), «auf schwanker Weide» (FHA V, 629), il collage tra «Übermuth» e «Epheu» proviene da diversi pre-testi. Per quanto riguarda il primo, si tratta ancora una volta di uno schizzo di *Der Mensch*,⁸⁹⁹ in cui «Der Übermuth» precede la menzione dell'abbandono da parte dell'uomo della prospera e sicura riva per l'incertezza dell'acqua priva di vita. A questo si aggiunge «so grünte lebendiger Epheu», un frammento di un abbozzo di *Heidelberg*,⁹⁰⁰ che tramite l'immagine

⁸⁹⁹ Cfr. FHA IV, 71:

(Sein) Der Übermuth, und alle Geschenke sind
Umsonst (, und deine zarten Bande,
die zärtlichen; zu hoch schlägt
(Sucht er ein Besseres) doch (,) der Wilde.
Iñer und iñer der stolze Busen.

Von seines
Des Ufers (Wiese) duftender Wiese muß
Ins blüthenlose Wasser hinaus der
auch
ihm Mensch

⁹⁰⁰ Cfr. il commento di Luigi Reitani a *Heidelberg* (Tll 1409-1412). La scelta di Tubinga quale luogo idilliaco potrebbe ovviamente rappresentare a sua volta un riferimento alla tappa finale di Hölderlin, elogiata in *gegen die Decke des Zeltens dürstend* per la felicità e il senso di protezione profusi dalla torre e dal paesaggio circostante. Si noti inoltre come nella poesia l'idillio di Tubinga, composto dal Neckar, viuzze, giardini e sponde ricche di fiori, «blüthenreichen», aggettivo che si oppone all'acqua spoglia di fiori («blüthenlose») di *Der Mensch*, lascia intravedere in dissolvenza anche l'idillio cittadino di Heidelberg schizzato da Hölderlin. Cfr. *Heidelberg* (FHA V, 463):

ihr verjüngendes Licht über die alternden
as sterbende

[...]

Trümmer

Riesensbild, und umher grünte lebendiger
Epheu; freundliche Wälder
Rauschten über die Burg herab.

hoch vo

über die

Aber unten am Strom ruhen **im heitern Thal**
Sträuche blüthen herab bis

[...]

An den Hügel gelehnt,

dell'edera verdeggiante tra le rovine, insieme agli arbusti che giungono fino al colle e alle rive, esalta la comparsa di una nuova vita nella confortante ciclicità della natura. In *Scardanelli* questa vivificazione avvolgente è rifunzionalizzata come segno di dismisura.

La duplicità tra timidezza e spericolatezza è poi variata in *der lächelnde weisse Schwan auf dem weissen Badetuch* =/Scardanelli *Version* (Sc 25). Nel testo compare un timoroso uccello della notte in lutto, poi paragonato al poeta Thomas Kling, al quale però sono al contempo assegnati tratti che riconducono all'audacia: il riferimento alla sua eroicità, alla sua vita avventurosa, al dondolio delle braccia che varia una precedente immagine delle ali spiegate in cima alla colonna. Quest'ultimo è un particolare che identifica nuovamente la figura del poeta con un uccello fiero. L'elogio di Kling, poeta «pungente e tenero», è poi graficamente interrotto da una sbarra obliqua che introduce una sorta di altalena tra entusiasmo smisurato e disperazione. È questa la rappresentazione di una poesia che coniuga il lutto all'oracolo, la provocazione della dismisura e la ritrosia alla dolcezza:

[...] und scheu der Vogel der Nacht trauert
wie einst Thomas Kling auf der geborstenen Säule mit ausgebreiteten
Flügeln ehe er starb dieser rauhe und zärtliche Held : Liebling
des Gesanges sein Aventure Leben nämlich *schlenkerte* mit den
Armen / *overdressed die Natur* indessen unbeweint werde ICH sein
o du prophetische

Questa doppia natura poetica torna persino in *dann hört alles plötzlich auf auch die Lerche Narzisse die* (Sc 37), dove, tramite un'ennesima variazione, con il modesto e restio usignolo, riparato dalle foglie, appaiono anche le longeve rondini paesane che sfrecciano intrepide con i rossi becchi aperti:

[...] die
Nachtigall die unscheinbar in dem Blätterdach die ich nie sah
nie hörte, die mit roten offenen Schnäbeln pfeilenden Dorfschwal-

oder dem Ufer hold
Deine fröhlich Gassen
Unter Gärten ruhn.
duftenden

ben : die sind jetzt 80 die werden lange leben [...]

L'isolamento può essere non solo ricercato, ma anche forzato. L'inappariscenza di esistenze "trascurabili" accomuna poesia-usignolo e poeta. Così come il lamento dell'Io sul suo mancato compianto futuro («unbeweint werde ICH sein») allude alla condizione che lo vede ai margini della società (Sc 25), la poesia, si è visto, rischia di restare un canto inascoltato (Sc 37). In *ins Gamben Grab den nassen (nackten) Körper über den* (Sc 44) la solitudine si estende dalla *conditio poetica* alla *conditio humana*. Tuttavia vi è un punto emblematico in cui tutte le persone solitarie e abbandonate, del presente e del passato, possono incontrarsi. Questo luogo è rappresentato dalle rive, non a caso *leitmotiv* designato a presentare la concentrazione della forma, la pienezza della vita, il senso di protezione. Qui l'Io si unisce paradossalmente al Noi nel proprio isolamento:

[...] Die lang-
entbehrten Freunde Geliebten, und lesen in ihren altgewordenen
Körpern und Köpfen und lieben sie wieder wie einst mehr noch
und wie sie mich küszen wiederküszten am Ufergelände wo wir
allesamt einsamen Menschen die Häupter der Weiden (Hausgenos-
sen Gottes?) mit rot Zacken (Füszen) [...]

All'incontro partecipano anche gli abitanti delle cime dei salici, gli uccelli, di cui sono menzionate soltanto le zampette, «(Füszen)».

Solo qualche pagina dopo, in *die Leinwände Maiglöckchen 2008* (Sc 48), la riva, questa volta in forma di banchina, diventa il punto di raccolta per gli innumerevoli uccelli che fanno le prove in vista dell'addio, una sorta di moltiplicazione dell'ardito e pericoloso viaggio verso l'ignoto dell'uomo di *Der Mensch*. Nel testo è evidente il parallelo tra uccello e Io che si attua nel passaggio dall'impulso di partenza per il volo alla sua realizzazione:

[...] sie proben schon den Abschied
versammeln sich auf Bäumen Telegrafendrähten *verhüllen*
den Kai, 1 Vogel Respekt.
Die Traun die Laternen glühen, die Feldmäuse jagen zwischen
den Hecken, ich war ertrunken in dem Garten, 1 Looping

ohne der Worte Sinn zu kennen

La chiusura di *die Leinwände Maiglöckchen 2008* si pone in particolare come una sintesi della sostanza che compone i «Gesänge von Manie» di *Scardanelli*, annunciati nell'*incipit* della poesia. Solo in un movimento che può essere fatale si raggiunge la sospensione dell'angoscia generata dalla propria mortalità. Il volo diventa un "giro della morte" in cui è ignorato il senso delle parole.

Tuttavia ciò che è presentato tramite una messa in scena come una carenza non è che una valorizzazione del disorientamento capace di rendere maggiormente accessibile una dimensione più profonda di comprensione del mondo. Si tratta infatti di una particolare rinuncia alla costruzione del senso mediante un mero approccio razionale.⁹⁰¹ Tale rifiuto traduce il desiderio di ricettività assoluta, e non filtrata da comuni schemi di catalogazione, nei confronti della realtà. È bene evidenziare che non ci si trova di fronte soltanto a una simulazione di debolezza che suggerisce un nuovo concetto di forza, ad ogni modo presente nel testo. Il riferimento alla mancata conoscenza del significato implica altresì che non sia da ritenere un male il fatto che nel canto poetico il senso non affiori in maniera immediata ed esplicita nella parola. Al contrario, il parlare indiretto mediante figure retoriche, in cui il significato del testo si fa più oscuro e la lettura diventa più disagiata, è in realtà il più vicino al senso nascosto delle cose.

L'idea che il canto poetico sia un volo scomodo, inopportuno ma libero grazie al suo coraggio di manifestare la verità, pur velandola, anche a discapito di chi lo percepisce e lo accoglie, diventa occasione di riflessione per una poesia successiva della raccolta, *zum schallenden Ufer der Schmerz ist die Welt und es beginnt* (Sc 50), in cui gli uccelli tornano in una delle loro ultime apparizioni. Inizialmente è messa ancora una volta in risalto la partecipazione della poesia-uccello alla miseria della pena dell'uomo. In maniera esplicita a questi animali è estesa la condizione umana irredenta:

[...]
Da ist
die Hand die sich zurückzieht indem sie sich mir entgegen-

⁹⁰¹ A questa interpretazione sono giunta grazie alla lettura di uno studio di Torsten Hoffmann dedicato a *Die Abwesenheit* di Peter Handke, in cui viene delineata una concezione simile a quella che ho potuto rilevare in *die Leinwände Maiglöckchen 2008* di Mayröcker. Cfr. TORSTEN HOFFMANN, *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts* (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß), Berlin, New York, de Gruyter, 2006, pp. 118 sgg.

streckt da ist das eigene Spiegelbild über das ich erschrecke da
sind die Vögel auch sie unerlöst da ist die Schädel Amphore
da will ich sterben oder der *Weidenkranz*. Wir halten uns an
die Schrift weil 1 anderes Geländer haben wir nicht, Thomas
Kling. Der Kohlweiszling nämlich, der Vogel der Dämmerung
schwirrt UNBEQUEM vor das Auge mir, *Waterloo mit Veilchen
und Blitzen*

Il mondo è dolore («der Schmerz ist die Welt»), è mancanza («wo/sind die Wälder die Blumen das Gras *die Gräslein*»). Tuttavia la scrittura in qualità di parapetto rappresenta ancora un appoggio, l'ultimo, che a un tempo protegge e guida i poeti, come le dande dorate di Hölderlin menzionate in *an EJ* (Sc 19). La parola "Geländer" inoltre sembra ricordare il termine "(Ufer)gelände", apparso nella poesia precedentemente citata (Sc 44), non soltanto per un'affinità sonora, bensì anche per la comune capacità di unire le persone colte nella sofferenza. Nonostante il punto di separazione, in *zum schallenden Ufer der Schmerz ist die Welt und es beginnt* la citazione di Thomas Kling interagisce con i versi successivi, in cui è messa in rilievo l'irritazione molesta suscitata dal linguaggio poetico in contrapposizione alla sua precedente rappresentazione come supporto accogliente. Sebbene qui non siano direttamente nominate, sono queste infatti le qualità impersonate in *Scardanelli* dal poeta defunto Kling, tenero e provocatorio a un tempo. Anche attraverso queste immagini e associazioni la poesia concepita da Mayröcker riconferma dunque la propria natura ambivalente.

A sostegno degli ultimi versi si prestano non a caso le parole di Hölderlin. Esse provengono da *Die Kürze*,⁹⁰² ode del 1798 circa, esemplare per la rielaborazione della forma antica. In questa ode si trovano similitudini molto estese che compromettono la linearità discorsiva, apostrofi che finiscono talvolta in costruzioni dialogiche e un ritmo fondato sull'alternanza dei toni. Di *Die Kürze* in *Scardanelli* tornano variati gli ultimi due versi, quelli in cui è affermato il canto in tempi difficili (FHA IV, 77): «der Vogel der Nacht (schw)/schwirrt/Unbequem vor das Auge dir». L'immagine del disturbo provocato dal volo dell'uccello della notte, ovvero del gufo, simbolo di saggezza, indica nel pre-testo il trionfo passato del canto e al contempo la sua perdita nel presente. Il canto è qui molesto, poco musicale, quasi scolorito («unbequem»), ma ricco di

⁹⁰² Per l'interpretazione e il commento di *Die Kürze* si veda GERHARD KAISER, *Antike lyrische Formen: Elegie und Ode*, cit., pp. 179-183.

conoscenza e proprio perché sa, è scomodo. Il contrasto tra canto e controcanto si riflette nella forma: una lingua energica e celebrativa esprime dolore, all'ispirazione del poeta si oppone l'estraniamento di cui egli è cosciente. Al trasporto si alterna il laconismo, il linguaggio è oscuro, lontano dalla comunicazione quotidiana. Anche le immagini sono costituite sull'opposizione: gioventù e vecchiaia, giorno e notte, speranza e disperazione, gioia e sofferenza, presenza e assenza, passato e presente. In questa ode proprio l'asperità formale crea una distanza tra chi parla e ciò che è menzionato.

Anche in *zum schallenden Ufer der Schmerz ist die Welt und es beginnt* vi è la combinazione tra la coesistenza dei contrasti della vita e la complessità formale. Il dire poetico si serve sia di elementi che entrano in attrito con il linguaggio quotidiano, ad esempio tramite la disposizione sintattica e la frammentarietà, sia dell'interazione dialogica, *in primis* tramite l'intertestualità e secondo, in senso più ampio, tramite l'interrogazione, qui però falsata dall'uso anomalo dell'interpunzione («wo/sind die Wälder die Blumen das Gras *die Gräslein*.»). L'asperità formale si sposa con la durezza della realtà. Il canto si basa sulla differenza tra passato e presente e sulla consapevolezza della condizione di isolamento, solitudine, abbandono vissuta dall'Io ed evocata nei versi «Da ist/die Hand die sich zurückzieht indem sie sich mir entgegen-/streckt da ist das eigene Spiegelbild über das ich erschrecke». Nel movimento contrastante della mano che nega il contatto con l'Altro è ancora una volta documentabile la coscienza dell'impossibilità di illudersi che vi sia una presenza nell'assenza al di fuori dell'arte. La "scomoda" verità per l'Io è sottolineata grazie all'evidenziatura del termine «UNBEQUEM», prelevato da Hölderlin, e dalla preferenza per un pronome di prima persona rispetto a quello di seconda del pre-testo.

Vi è ancora un altro aspetto da considerare. La sostituzione della notte del pre-testo con il crepuscolo sembra puntare sull'ambivalenza. Non è più certo che sia il gufo a procurare disturbo. L'animale è rimpiazzato da un più ambiguo uccello attivo nelle prime e/o nelle tarde ore del giorno, in quel periodo di tempo insomma al confine tra luce e buio. Trasponendo in altra forma il contrasto innico-elegiaco individuato nel pre-testo, la poesia gioca sino alla fine con questa ambiguità, già incontrata in precedenza nella raccolta grazie alla citazione «auf dämmerndem Grunde» (Sc 43), che richiama a un tempo vita e morte, inno ed elegia. L'associazione è d'altronde già presente

L'insistita allusione pastorale (realizzata con «Schaafe» nel v. 1 e «Lamm») si intreccia alla citazione delle violette, andando a creare una densa rete di associazioni semantiche, ulteriormente infittita attraverso la menzione di Scardanelli. A questo punto è utile riconsiderare il significato del nome "Scardanelli": in esso convogliano poesia pastorale e follia, profezia e malinconia, resistenza e marginalità, realtà e simulazione.⁹⁰⁵ Da un punto di vista biografico, Hölderlin a Tubinga, anche e soprattutto nella simulata figura dell'artista malinconico che a causa della smisurata inclinazione all'amore, all'anelito e al dolore è diventato pazzo, rappresenta al contempo la fragilità e l'ostinazione a condurre un'esistenza poetica, pur ricoprendo un ruolo marginale. Anche per questi aspetti, e non solo per la pretesa di verità, *Scardanelli* mostra di riferirsi al modello autoriale impersonato da Hölderlin, proponendo dunque due tipi di maschere per un solo autore. Si tratta però di un modello che personifica già di per sé la duplicità. Dal fatto che Hölderlin stesso esibisca a sua volta una maschera nella sua metamorfosi simulata in "Scardanelli" consegue una moltiplicazione disorientante dei ruoli poetici inscenati nella raccolta, che svela il carattere altamente artificiale del processo poetico del mascheramento.

Per trovare una ripetuta ma, grazie alla variazione, sempre nuova associazione tra pecora, violette, uccello e poesia si può tornare al testo da cui questo paragrafo ha preso

⁹⁰⁵ Oestersandfort coglie un collegamento tra una delle tradizionali abilità del poeta pastorale, quella di prevedere il futuro, «un vecchio retaggio del ruolo di vate del poeta risalente a Esiodo e Pindaro» (cfr. CHRISTIAN OESTERSANDFORT, *op. cit.*, p. 307: «Es gehört traditionell zu den Fähigkeiten des pastoralen Dichters, prophetisch in die Zukunft schauen zu können. Dies ist "ein altes Erbe der auf Hesiod und Pindar zurückgehenden Vates-Rolle des Dichters"») e la datazione inverosimilmente posticipata di alcuni componimenti della torre, che, guardando al futuro, profetizzerebbero «il nuovo mondo» all'insegna dell'età dell'oro di Virgilio (ivi, p. 307). Oestersandfort si riferisce qui ai versi di *Der Frühling* (StA II, 1, 308): «Die neue Welt ist aus der Thale Grunde,/Und heiter ist des Frühlings Morgenstunde,/Aus Höhen glänzt der Tag, des Abends Leben/Ist der Betrachtung auch des innern Sinns gegeben». La scelta del nome "Scardanelli" segnalerebbe inoltre la volontà da parte di Hölderlin di presentarsi in una sorta di messa in scena come *poeta minore*, al fine di trovare un posto nella società. La ragione di una simile soluzione sarebbe da ricondurre alla sfera biografica. All'epoca Hölderlin è considerato in effetti un poeta minore ed è ormai noto per essere psichicamente compromesso (cfr. ivi, p. 298 e p. 311). Per soddisfare le attese dei suoi visitatori, il poeta, conscio della propria malattia e della misera condizione cui è ridotto (cfr. ivi, p. 345), si comporterebbe secondo un determinato rituale costituito da un uso esagerato di convenevoli, i quali consentirebbero l'identificazione con la figura del bibliotecario o del poeta di corte, a cui a quei tempi corrisponde l'immagine del poeta pazzo e malinconico Tasso. In entrambi i casi si tratta di simulare un ruolo da subordinato. Allo stesso tempo però la simulazione realizzata nel ruolo di poeta di corte, grazie all'associazione con Tasso, conferirebbe a Hölderlin nella torre una dignità di artista sofferente (ivi, pp. 321 sg.: «"Scardanelli" ist die Figur eines Dichters, der aus einem Übermaß an Sensibilität an der Melancholie leidet; "[e]iner, der da wahnsinnig wird aus Gotttrunkenheit aus Liebe und aus Streben nach dem Göttlichen". Diese Metareflexion ist dadurch möglich und nötig, da der erkrankte Hölderlin unausweichlich vor dem Paradox steht, den berühmten Topos des 'wahnsinnigen Dichters' leben zu müssen»).

le mosse, *ich öffne weinend die Tür und es fällt mir vor die Füße : fällt*. Come già constatato nella sezione dedicata alla ri-presentazione dell'idillio, oltre alla presenza delle pecore vi è un possibile e celato rimando a Scardanelli, in cui risuonerebbero la sua fragilità umana e la “sacra” condizione di poeta folle a un tempo. Nella già citata chiusura della poesia confluiscono inoltre i concetti finora esposti. In maniera evidente al potere rigenerante della natura, in grado di avvolgere la devastazione, è associata la vitalità della parola poetica, qui rappresentata dal «petto acceso delle strofe»:

in tiefer Nacht die Nähe deiner Stimme in tiefer Nacht die Trauer
deines Herzens sehe die zärtlichen Veilchen in deinen Augen, so
faszt du mich an der Hand während wie 1 Lauffeuer Kandinskys »exo-
tische Vögel« von 1915. Die entzündete Brust der Strophen an die
Hügel gelehnt während grüner lebendiger Epheu

La strofe consiste in una sequenza di versi che compongono un determinato sistema metrico e ritmico di una canzone o di una poesia. Essa costituisce dunque un chiaro riferimento al carattere orale e scritto del “Gesang”. Il termine «Brust» evidenzia inoltre la natura umana della poesia, che nella inconsueta e allucinata combinazione è dotata di una parte del corpo così importante e delicata come il petto, sede del cuore. La sineddoche anticipa l'immagine presente nella poesia successiva e intitolata *Pötzeleinsdorfer Schloszpark mit Reh fotografiert von Julian Schutting/vielleicht auch Fresko*, un'immagine data dalla somma dei «cuori di uccelli» e dall'«anatomia della lingua». Pertanto «la carne della poesia», «das/Fleisch des Gedichts» (Sc 52), non consiste soltanto degli aspetti formali del linguaggio, ma anche della componente umana e visionaria. I suoi movimenti, rammenta *ich öffne weinend die Tür und es fällt mir vor die Füße : fällt*, sono guidati dalla ricezione del dolore, della tenerezza e del giubilo, dalla spinta alla relazione, dal furore e dalla fantasia, elementi che consentono di vedere nella fragilità sempre una forza.

Anche in questo caso la lirica di Hölderlin offre uno spunto per una riscrittura orientata a sottolineare la potenza audace e l'umanità del canto poetico. Dal *collage* finale si può infatti risalire a *Der Mensch e Heidelberg*. Dagli abbozzi della prima ode deriva «Die entzündete Brust der Strophen», in cui la parola “strofe” sostituisce le varianti di due versioni del pre-testo, «Auch die entzündbare (Brust dem Stolzen.)»

(FHA IV, 71)⁹⁰⁶ e «Auch die entzündbare Brust dem/Starken» (FHA IV, 96). La scelta di «Strophen», dettata *in primis* da vistosi motivi di allitterazione, ben dimostra tra l'altro che il rapporto intertestuale che Mayröcker intrattiene con Hölderlin in *Scardanelli* si definisce come una reazione del testo al suo pre-testo,⁹⁰⁷ come omaggio corporeo d'amore che nella trasformazione rianima la parola passata, dimenticata e morta. Dalla seconda ode invece, oltre all'immagine dell'edera, è tratto «an den Hügel gelehnt». In un modo o nell'altro dunque l'individuazione della “Übermut” nei frammenti del pre-testo porta nel testo di *Scardanelli* all'applicazione di queste immagini per la definizione di poesia di Mayröcker, nella cui concezione rientra però anche quel tenero e ostinato attaccamento alla vita dell'edera, pianta che tutto avvolge scavalcando i margini a cui nella sua esuberanza si avvicicchia.

Un segno indiscutibile dell'importanza del concetto di fragile ma tenace resistenza alla vita e del potere inebriante e vitalizzante di una poesia viva, “umana” e sfrenata è dato dalla duplice ripetizione “variata” di questa immagine. La prima, che si trova in *während der Fliederbusch wehte, während die Füße der Amsel sind* (Sc 29), espone il carattere pertinace e recalcitrante della strofe, alla quale per via dell'associazione al sole sono indirettamente riconducibili termini più volte emersi nell'analisi di *Scardanelli*, quali luce, calore, fuoco e intensità prorompente: «und/trotziger Sonne Strophe, während der Fliederbusch weht». Non dovrebbe stupire pertanto che, dopo questa esplosione di vitalità, alla forma passata del verbo contenuta nel primo verso («wehte»), qui citato come titolo, si contrapponga il tempo presente nel verso finale («weht») che dona all'arbusto di lillà o sambuco una nuova esistenza nel discorso lirico. La seconda occorrenza invece, già apparsa nel presente capitolo, risale a *diese Gräslein im Teutoburger Wald wähnest du da die Weser* (Sc 30) e rivitalizza l'immagine mutuata da Hölderlin concedendosi la libertà di una virata semantica essenziale da un punto di vista poetologico e intertestuale. La citazione variata mostra abilmente cosa significhi scoprire nella fragilità la vera forza grazie a una lingua sì “umana” ed empatica, ma anche «infiammabile», dirompente, indocile e ribelle a ogni tipo di convenzione, linguistica o meno. La disciplina poetica dell'estasi è atto di disobbedienza ai limiti

⁹⁰⁶ Cfr. nota 830.

⁹⁰⁷ Cfr. MANFRED PFISTER, *Konzepte der Intertextualität*, cit, p. 11.

imposti da un'elaborazione ordinaria della realtà:

wenn aus den Schnäbeln und Wolken hellere Welle sich
herabgegossen, Höld., auf der Fuszmatte vor der Wohnungstür
1 gelbe vergessene Blume. Ehmals und jetzt voll Trotz und Angst
(meine letzten Jahre) und seiner Friedens Jugend von allen
Lebensgenossen *auch die entzündbare Brust der Strophen*

Gli uccelli compaiono per l'ultima volta in *Scardanelli* – ma non nella produzione di Mayröcker, sempre più impregiosita di nuove composizioni – nella visione trasognata delle «golette rosse», portatrici, come illustrato in precedenza a proposito di *Elegie auf Jorie Graham*, dell'onnipresente “Sehnsucht” dell'inafferrabile. La scelta di presentare la percezione della mancanza in chiusura di raccolta, dunque in una posizione molto forte, costituisce un finale emblematico per annunciare con le parole di Hölderlin il proseguimento della smisurata ricerca estetica che motiva e alimenta la «esistenza di scrittura».

Dalle riflessioni compiute sulle tracce disseminate nei testi della raccolta deriva l'immagine di una poesia che è maschera multisfaccettata, mascheramento contraddittorio e spesso provocatorio. La provocazione in *Scardanelli* si realizza non tanto con toni aspri o polemici, quanto piuttosto mediante il tentativo, più o meno esplicitato, di superare il limite in ogni sua manifestazione, che riguardi la lingua, il pensiero, il sentire. All'esigenza di comunicazione propria del linguaggio ordinario si contrappone una lingua che non vuole essere pratica, *utile* e *utilizzabile*, una lingua che segue una propria legge e che quindi, ritrosa, “scomoda” e furiosa, si sottrae anche a qualsiasi addomesticamento e identificazione di tipo politico. Allo stesso modo la lingua di *Scardanelli* trasgredisce al paradigma assertivo, sfuggendo a ogni classificazione binaria. Il codice elaborato e applicato dalla tradizione letteraria è sì materia conosciuta ma anche trasformata e superata tramite una sperimentazione formale che rende il canto poetico sempre più radicale nei suoi toni contrastanti, sulle orme dell'impresa condotta da Hölderlin. Il testo rimanda costantemente all'importanza di considerare l'“alternativa” all'interno del già dato, il nuovo nel ripetuto, il possibile nell'impossibile. In particolare, con i vari accorgimenti formali e tematici e le operazioni intertestuali, *Scardanelli* offre una possibilità, ovviamente circoscritta

soltanto al tempo e al luogo della poesia, di superare la morte e l'assenza, senza però rinunciare alla riflessione sul tempo, sulla caducità, sulla perdita mai realmente recuperabile.

Se la poesia ha un ruolo è quello di farsi impegno poetico ed etico, ma mai obbligo nei confronti della società. Mayröcker trova nel vissuto biografico di Hölderlin, convertito in *Scardanelli* in materia letteraria, e soprattutto nella lirica del poeta contributi decisivi per la proiezione di questa impostazione estetica su un orizzonte temporale indefinito che assume le fratture e le dissonanze del mondo. Alla debolezza dell'esistente corrisponde la resistenza etica del canto poetico, che è testimonianza del dolore universale, celebrazione della vita, ricordo e oblio contro la morte, nonché rottura degli automatismi, facendosi esso stesso partecipe della vita. Pur avendo di fondo sempre una funzione sociale e politica, l'arte in *Scardanelli*, come nelle composizioni precedenti dell'autrice, resta però libera da ogni vincolo esterno, persino dall'Io. La rivoluzione storico-culturale tanto attesa da Hölderlin diventa in *Scardanelli* "rivoluzione interiore" e, sebbene essa si mostri sotto altre sembianze, resta pertanto la stessa perseguita dall'autrice nella produzione lirica del secondo dopoguerra.

Che si tratti della relazione tra Io e Tu, della memoria oppure della dismisura, i temi e i motivi presi in considerazione nella presente analisi mostrano un continuo rimando ai concetti di ostinazione alla vita, testimonianza estetica delle contraddizioni dell'esistenza, superamento del confine. Specialmente nel pertinace parlare dell'assente, che non ha alcuno scopo espositivo, ma che è immagine, ritmo e canto segnato da una forte tensione evocativa, visionaria e umana, si trova la forza eversiva del linguaggio poetico.

L'Io disgregato e alla ricerca di una forma, modesto, sottomesso e sfrenato, obbedisce soltanto a una poesia compassionevole e furiosa a un tempo. Il canto poetico è tenera e paradossalmente resistente "disciplina" dell'estasi creativa, che non si lascia placare nemmeno dal rapporto con la lirica e la vita di Hölderlin, entrambe tese all'ideale della misura. In esse Mayröcker coglie anzi gli accenti "innico-elegiaci" tendenti alla dismisura e li sradica dal proprio contesto per farli risaltare in uno nuovo. In *Scardanelli* persino gli elementi costitutivi del paesaggio misurato delle liriche della torre, come le pecore e il cielo, subiscono una profonda metamorfosi e, contaminati e

deformati, appaiono come espressione dello sconfinamento. D'altra parte i testi della raccolta non possono escludere del tutto il concetto opposto della limitazione, e lo conservano invece nella presentazione contrastiva delle proprie dinamiche per mostrarsi nel movimento da un estremo all'altro, nel divenire.

Dall'incontro affettuoso e costantemente cercato con Hölderlin nasce una lingua ancora più radicale, ancora più sfrenata. Quel che il poeta nel suo doloroso ed esaltante percorso poetico ed esistenziale deve, suo malgrado, riconoscere come condizione imprescindibile per la vita dell'uomo e per il raggiungimento di un miglior equilibrio,⁹⁰⁸ è per Mayröcker l'essenza stessa della scrittura. La poesia è dismisura, sperpero, dissipazione delle emozioni nella visione estatica e nell'angoscia più straziante. Essa non può fare a meno né della vita né della morte, né dell'esaltazione né della depressione, né della forza né della fragilità. La poesia però impedisce anche l'abbandono all'espressione immediata e ingenua del ricordo, del desiderio e delle emozioni, giacché essa è libertà creativa, appagamento della fantasia e artificio letterario. Per tutti questi motivi, *Scardanelli* non può rinunciare al rapporto dinamico con la tradizione innica ed elegiaca che si trova mirabilmente rielaborata nelle liriche e negli abbozzi frammentari di Hölderlin, con cui i testi di Mayröcker interagiscono come dei veri e propri "vasi comunicanti".

La sfrenatezza non è però fine a se stessa, bensì rimanda alla capacità di rilevare incessantemente i vari impulsi del mondo, come precisa un passo tratto da una breve prosa, che presenta un'anticipazione di quel che è poi realizzato in *Scardanelli*:

Vielleicht ist Dichten wirklich ein Übermut [...]. Also ein unausgesetztes Rezipieren, ein unausgesetztes Registrieren der schaubaren, hörbaren Welt [...]. Ein Quell der Erfahrung, Grenzüberschreitungen ist mir das Schreiben geworden. (GP III 130)

Fonte di esperienza che, oltrepassando i confini, apre all'identificazione con le creature, il canto poetico dimostra il suo valore umano nell'ascolto dell'Altro, nell'avvicinamento al dolore del mondo e, come dimostra *Scardanelli*, anche nella disposizione a farsi testimonianza estetica della tenace vitalità delle esistenze più fragili e trascurate.

⁹⁰⁸ Cfr. ELENA POLLEDRI, *op. cit.*, p. 290.

In questa arte senza gravità e fedele alla verità poetica, tra le cose che si possono vedere “restare nel caduco”, come vuole la letteratura della frammentazione di Mayröcker,⁹⁰⁹ vi è sicuramente la parola rianimata e radicalizzata di Hölderlin, il «fiore dei fiori»⁹¹⁰ nel giardino di *Scardanelli*.

⁹⁰⁹ Cfr. GP II 284: «Das Bleibende sehen im Vergänglichen; die Anatomie der Dinge und aller Lebewesen erkennen und in Sprache verwandeln; eine Literatur der Zersplitterung (als MEDIUM DES MITLEIDS) schreiben, nämlich ein sich in alle Geschöpfe zersplittern, versprengen, verschütten, verteilen, zerstäuben; das oberste Ziel nie aus den Augen verlieren : einer poetischen Wahrheit gerecht zu werden».

⁹¹⁰ »*du Blüthe der Blüthen*« Hölderlin (Sc 36).

Conclusioni

Sia a livello formale sia a livello tematico con *Scardanelli* Mayröcker mostra di proseguire e radicalizzare l'opera rivoluzionaria da lei avviata nel secondo dopoguerra mediante un linguaggio segnato dall'ardito calcolo sperimentale e dall'intensificazione delle emozioni presentate. In tale prospettiva, il ricorso a Hölderlin ha una funzione amplificante assolutamente efficace. Come ha mostrato l'analisi intertestuale, scelta come canale privilegiato per ricostruire il dialogo che lega i due autori nella raccolta, il risultato di questa memoria poetica è il potenziamento della lingua e la celebrazione della sua forza evocativa fondata sull'unione contrastiva tra inno ed elegia. La reciproca compenetrazione del tono innico e del tono elegiaco è già presente in Hölderlin ed è portata all'estremo in *Scardanelli*. Nella raccolta la relazione con Hölderlin è presentata anche sulla base di «immagini di scrittura» e di un'interpretazione del linguaggio poetico come canto, "Gesang", ovvero principalmente come espressione sonora, percepibile nella sua corporeità sensibile esaltata mediante il ritmo e determinate articolazioni che tendono alla giustapposizione, al frammento, all'isolamento della parola.

In seguito all'indagine retrospettiva appena conclusa della lirica di Mayröcker non si può tuttavia evitare di sottolineare un approccio variabile al materiale della tradizione letteraria in base alla fase compositiva dell'autrice e soprattutto alla fonte prescelta. Il tentativo perseguito da Mayröcker di rinfrancare il linguaggio con la sperimentazione, talvolta pungente e ironica, degli anni Cinquanta e Sessanta, sulla scia delle Avanguardie primo-novecentesche e in collaborazione con altri artisti legati alla *Wiener Gruppe*, è in parte motivato dalla volontà di svecchiare nel complesso il contesto socio-culturale e letterario austriaco del dopoguerra. Esso però deriva anche dalla necessità dell'autrice di trovare una propria affermazione nella più ampia dimensione letteraria, dalla ricerca di una propria via, tracciata con audacia e spirito critico innovatore nei confronti delle abitudini e degli schemi ereditati dal passato. Pur partecipando alla critica al linguaggio e alla società intrapresa dalla generazione di giovani autori austriaci attivi nel dopoguerra, Mayröcker riesce ad articolare un personale percorso di ricerca mantenendo una certa distanza dalle tendenze letterarie a lei coeve. Perfino in questa

fase di agitazione sperimentale il riferimento a Hölderlin non assume toni dissacratori e critici, bensì è indicativo di un'adesione alla forma frammentaria, alla combinazione malinconico-entusiastica e alla ricerca di rinnovamento realizzato mediante la rielaborazione di forme passate e allo spostamento dei confini tra generi.

Nella fase compositiva più vicina a *Scardanelli*, in cui Mayröcker è ormai un'autrice riconosciuta a livello internazionale, sembra prevalere invece una poetica della memoria. Quest'ultima va intesa come condivisione con il passato di questioni importanti ma non necessariamente di risposte. Tale poetica è legata a un dinamico e paradossale gioco di maschere realizzato con un particolare uso dell'intertestualità che ricorda attivamente il passato, lo rende attuale nella variazione più o meno deformante e ne evidenzia le contraddizioni. In *Scardanelli* Hölderlin è il principale protagonista della memoria poetica grazie all'esibita pratica intertestuale, con cui Mayröcker concilia tradizione e innovazione. La maschera di Hölderlin e di Scardanelli rappresenta la quintessenza della poesia nella concezione di Mayröcker, giacché essa coniuga perfettamente quelle che l'autrice presenta con una messa in scena come le premesse dell'atto creativo, ovvero la tendenza estatica e quella malinconica, tra loro intrecciate nei sussulti del frammento e costantemente esplorate e rielaborate grazie a un'audacia sperimentale sempre viva. Soprattutto però Hölderlin con il suo *alter ego* Scardanelli diventa figura della simulazione per eccellenza e perfetta incarnazione contraddittoria della follia creativa e della malinconia d'artista, della "Übermuth" artistica e della fragilità umana. Contrariamente alle interpretazioni proposte nel primo Novecento e alle strumentalizzazioni del periodo nazionalsocialista rivolte alla celebrazione di Hölderlin come poeta dei tedeschi e simbolo della forza della nazione, Mayröcker infatti non teme di esaltare, insieme alla potenza visionaria, la condizione precaria e marginale del poeta.

La forma disgregata, i segmenti frammentari, gli inserti dialogici, le stratificazioni testuali e le sedimentazioni semantiche e stilistiche compongono in *Scardanelli* un linguaggio poetico, alimentato dalle parole di Hölderlin, che allude e insieme delude le aspettative del lettore, si scontra e si incontra con le contraddizioni della realtà, le rappresenta mascherandole e rivelandole. Il paradosso, fondamento della raccolta, è la massima conseguenza del perseguimento della vita, del suo divenire e della sua molteplicità. Gli estremi non si escludono a vicenda, bensì si compenetrano spesso in maniera inestricabile nella parola poetica, dove si svolgono complesse interazioni.

La presenza di alcune sequenze in qualche misura discorsive non basta per definire con l'aggettivo "lineare" l'articolazione complessiva di queste poesie. Il linguaggio, come il pensiero, si dispiega come una serie discontinua o meglio una sovrapposizione di immagini nel procedimento eidetico che Mayröcker, come Hölderlin, impiega per la propria attività poetica.

In questo quadro la presentazione iperbolica delle emozioni ha un ruolo centrale. Esse sostanziano il testo e la relazione con il pre-testo. D'altra parte le emozioni esistono essenzialmente sotto forma di «immagini di scrittura»; esse sono dunque simulazione testuale, ma in quanto tale sopravvivono allo scorrere del tempo. Sotto un profilo intertestuale, ciò significa che la durata delle emozioni tra le pagine scritte corrisponde alla durata dei generi, o per lo meno dei toni, che fanno capo ad esse, anche se, nel caso di Mayröcker e di *Scardanelli*, si tratta di un rinnovamento che prevede delle deviazioni verso la dismisura. La poesia sopravvive e si rianima grazie alla poetica della memoria. Il tempo resta peraltro un riferimento centrale nella raccolta. Esso non è soltanto un tema per le poesie, bensì è anche oggetto di riflessione nella realizzazione del testo: al presente indefinito del discorso lirico si alterna l'uso di verbi al passato e al futuro, che evidenziano l'agire del tempo in senso retrospettivo e anticipatorio. Il tempo è un elemento costitutivo per l'esistenza del dire poetico.

Pur non potendo fare a meno del mondo, rispetto all'orizzonte del reale la poesia predilige quello del canto poetico, il quale dispone della dimensione data dal presente lirico, che svincola la parola dal dominio del tempo. Seppure per la stessa continuità della scrittura non si possa accantonare del tutto l'impulso produttivo e al contempo doloroso proveniente dalla coscienza delle differenze temporali, la poesia riesce ad aprire una nuova prospettiva determinata dalla contemporaneità, in cui passato e presente collimano. Ciò è reso possibile grazie al ricordo attivo che combina il parlare altrui al proprio. In un gesto umano e sovversivo a un tempo alla parola morta e all'assente è consentito un nuovo accesso alla vita e alla presenza. Un'altra forma di disobbedienza è esercitata attraverso l'attenzione rivolta al marginale e al dimenticato. È questo il significato sociale e politico di cui si riveste senza ostentazioni la produzione letteraria di Mayröcker, che, facendo del linguaggio un segno di impegno poetico ed etico, crea uno spazio per la poesia nell'attuale contesto socio-culturale, senza tuttavia

accogliere alcuna investitura ideologica che la possa rendere vittima di una logica utilitaristica.

Scardanelli alla fine dei conti si sottrae infatti a ogni facile categorizzazione. La frammentazione e la pratica intertestuale assicurano la libertà dell'arte: la riduzione in particelle del linguaggio e la citazione di più direzioni provenienti dal passato letterario respingono l'appartenenza *esclusiva* a categorie ereditate, quali misura e dismisura, ordine e disordine, arditezza e tenerezza, innico ed elegiaco, mondo di qua e mondo al di là. La poesia può continuare ad esistere soltanto se si rende testimone delle dissonanze, del «tutto contemporaneamente» senza però ancorarsi a nulla, giacché, accanto alla registrazione dei sussulti del mondo, essa si consacra alle altezze più grandi abbandonandosi alla dismisura. L'articolazione sconnessa e frammentata, acquisita non solo con la lettura delle liriche di Hölderlin, ma anche mediante l'incontro con lo sperimentalismo avanguardistico, alleggerisce il linguaggio dal peso paralizzante del significato ed espone la «carne» stessa della poesia mediante l'isolamento delle parole. All'assenza di gravità si giunge tramite un calcolo estetico che converte la semplice lettura in percezione sensibile della parola e delle sue più piccole componenti.

Nelle sue contraddizioni il canto poetico mostra il suo lato ribelle, rispondendo alle parole d'ordine della ricerca del contatto, della percezione del trasalimento scatenato dal dolore e dalla gioia e infine della frenesia e dell'immaginazione senza fili. Proprio l'elaborazione immaginativa è capace di alterare l'esperienza e inventare dei luoghi dove trovare rifugio, ricordare, sognare e incontrare le persone amate. La poesia si fa visione delirante, anelito, fragilità, resistenza ostinata, frammentazione, simultaneità.

Nel rischioso e inesauribile volo dell'arte il vero guadagno è di chi è sempre disposto a lasciarsi disorientare nel meandrino andamento del testo, il quale non è fatto per dare certezze al lettore, bensì per coinvolgerlo e farlo partecipare al processo testuale senza remore. Si può allora vedere nell'attuazione del concetto di *performance lirica* un modo per creare uno spazio comune in cui le categorie di lettore e autore interagiscono e si intrecciano, un luogo dunque in cui i confini sono ancora una volta superati.

Grazie all'uso dell'apostrofe e del tempo presente, che rendono il testo evento e *performance* sempre ripetibile, e grazie alla variazione e al ricordo attivo del passato realizzato tramite il processo trasformativo dell'intertestualità, la raccolta presenta la possibilità di rivalutare la mancanza e di percepire la presenza nell'assenza. *Scardanelli*

però si spinge oltre. La pratica intertestuale infatti lascia apparire le parole già note, proprie ed estranee, in una mutata e rinnovata individualità. Nella rielaborazione operata in *Scardanelli* il testo classico di Hölderlin dà l'impressione di essere letto per la prima volta, sebbene sia noto alla maggior parte dei lettori che esso sia stato oggetto di numerose letture e di svariati studi.

Soprattutto, però, i testi di *Scardanelli* respingono con decisione ogni dubbio sul significato attuale del passato letterario rappresentato e veicolato dall'esperienza poetica di Hölderlin. La raccolta si inserisce in quel percorso ancora pieno di interrogativi che riguardano la funzione della tradizione nel XX e nel XXI secolo: attingere dal passato è sintomo di uno strascichio conservatore e irriflesso della tradizione che non ha più senso nella sensibilità culturale attuale? Oppure la tradizione diventa semplicemente un contenitore da cui ricavare del materiale per dei travestimenti che, invece di mostrare l'attualità delle questioni sollevate dal passato, smontano, parodizzano e distorcono radicalmente le immagini, le espressioni letterarie e i valori ereditati? Come può la tradizione confrontarsi con la contemporaneità e le sue problematiche, quali ad esempio l'espansione del consumismo e dell'edonismo, l'aumento della disuguaglianza e dell'impoverimento, l'incapacità di progettare un futuro, i cambiamenti climatici, una crescente percezione di insicurezza a livello mondiale e le relative conseguenze politiche e pratiche?

A tali quesiti *Scardanelli* risponde indirettamente ponendosi come esemplare realizzazione artistica che riesce a coniugare tradizione e modernità, che nella collisione tra passato e presente trova significativi punti di convergenza e che è in grado di trarre sempre nuovi impulsi dal già noto per misurarsi con la complessità del mondo attuale. La raccolta riesce a dimostrare, mediante la rielaborazione dell'eredità letteraria, l'attualità e l'efficacia operativa della letteratura del passato nella contemporaneità. Quello che alcuni possono considerare materiale anacronistico o semplice archivio serve in *Scardanelli* ad avvalorare enfaticamente la tenace riproposizione di un valore umano di cui il canto poetico si fa primo portavoce e difensore, contro ogni tipo di violenza e imposizione, morte compresa. Anche e soprattutto mediante il riferimento a Hölderlin la raccolta apre uno spiraglio di speranza e di vita, puntando sulla rivalutazione dell'assenza, del dimenticato e dell'insignificante. Tutto ciò è sicuramente reso possibile grazie alla rilettura, libera da distorsioni politiche e filosofiche, di un

autore divenuto così emblematico da un punto di vista storico e letterario per la sua esperienza poetica ed esistenziale. *Scardanelli* rende tutto questo ancora più realizzabile grazie alla forte e durevole disponibilità all'incontro e all'ascolto dell'Altro.

Gran parte dei testi di *Scardanelli* è stata approfonditamente esaminata e commentata, naturalmente non in maniera esaustiva, bensì con l'intento di fornire un orientamento sull'intenso colloquio poetico a due documentato nella raccolta. La necessaria conclusione di questa ricerca può avere soltanto un carattere provvisorio e resta aperta a future integrazioni che possono dischiudere altre vie e altri orizzonti qui non considerati. Sarebbe inoltre auspicabile verificare con quali caratteristiche prosegue il dialogo tra i due autori nei libri di Mayröcker pubblicati successivamente a *Scardanelli*.

Altrettanto importante sarebbe conoscere le conseguenze di una simile rivalutazione della tradizione innico-elegiaca proposta da Mayröcker sulla produzione di autori più giovani e a lei in qualche modo debitori da un punto di vista poetico, come Elke Erb (1938), Thomas Kling (1957-2005), Ulrike Draesner (1962) e Marcel Beyer (1965), solo per citare i nomi più noti. La soluzione proposta da Mayröcker con *Scardanelli* potrebbe dunque stimolare nuove ricerche sul trattamento riservato a un certo tipo di tradizione nella generazione di autori più giovani dell'area di lingua tedesca. Queste mi sembrano indagini preziose, poiché si potrebbe stabilire in primo luogo se il tentativo lirico di Mayröcker trovi un terreno fertile nei suoi successori, e in secondo luogo se sia in corso una rivalutazione poetica della tradizione letteraria orientata a considerarne la proficuità e la necessaria persistenza per il confronto con l'attualità. In questo modo la poesia di Mayröcker non diventerebbe soltanto parte attiva della memoria poetica altrui, ma potrebbe contribuire alla nascita di nuove tradizioni.

Bibliografia

Materiale manoscritto:

Friederike Mayröcker-Archiv (*Stadt- und Landesbibliothek Wien*)

ZPH 695 (Archivbox: 3, 4, 12, 13, 14, 17, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31).

ZPH 1336.

ZPH 1386.

Pubblicazioni a stampa:

1. Opere di Friederike Mayröcker

1. 1 Edizioni in lingua tedesca

jardin pour friederike mayröcker, a cura di Heimrad Bäcker, Linz, Neue Texte, 1978.

Fünzig Gedichte des 20. Jahrhunderts, Ausgewählt von Durs Grünbein, Thomas Kling, Barbara Köhler, Friederike Mayröcker und Peter Waterhouse, in «Text+Kritik», 11, 1999, pp. 5- 62.

Requiem für Ernst Jandl, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

Gesammelte Prosa. Band 1: 1949-1977, a cura di Marcel Beyer, Klaus Reichert, Wendelin Schmidt-Dengler, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

Gesammelte Prosa. Band 2: 1978-1986, a cura di Klaus Kastberger, Thomas Kling, Klaus Reichert, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

Gesammelte Prosa. Band 3: 1987-1991, a cura di Klaus Kastberger, Ursula Krechel, Klaus Reichert, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

Gesammelte Prosa. Band 4: 1991-1995, a cura di Klaus Reichert, Heinz Schafroth, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

Gesammelte Prosa. Band 5: 1996-2001, a cura di Jörg Drews, Klaus Reichert, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

Die kommunizierenden Gefäße, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

Gesammelte Gedichte. 1939-2003, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

Magische Blätter VI, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.

pflücke das Morgenrot der Sprache, in *Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück. Sprachglossen deutscher Autoren*, a cura di Klaus Reichert, Göttingen, Wallstein, 2007.

Dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif. Gedichte 2004-2009, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009.
Scardanelli, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009.
Meine 25 Lieblingsgedichte, Wien, Styria Premium, 2012.
Von den Umarmungen Gedichte, Berlin, Insel, 2012.
Études, Berlin, Suhrkamp, 2013.
Cahier, Berlin, Suhrkamp, 2014.
Fleurs, Berlin, Suhrkamp, 2016.

1. 2 Traduzioni italiane

Viaggio attraverso la notte, a cura di Sara Barni, Palermo, Sellerio, 1994.
Fogli magici, a cura di Luigi Reitani, Venezia, Marsilio, 1998.
Della vita le zampe, a cura di Sara Barni, Roma, Donzelli, 2002.
Gli Addii, a cura di Marco Rispoli, Udine, FORUM, 2007.

2. Opere di Friedrich Hölderlin

2. 1 Edizioni in lingua tedesca

Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, 6 voll., a cura di Norbert von Hellingrath, Ludwig von Pigenot, Friedrich Seebass, München, Leipzig, Müller, 1913-1923.
Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe, 8 voll. in 15 tomi, a cura di Friedrich Beißner (voll. VII-VIII a cura di Adolf Beck), Stuttgart, Cotta-Kohlhammer (dal 1951), 1943-1985.
Sämtliche Werke. «Frankfurter Ausgabe». Historisch-kritische Ausgabe, 20 voll. + tre supplementi, a cura di Dietrich Eberhard Sattler, Basel, Frankfurt am Main, Roter Stern, Stroemfeld, 1975-2008.
Tutte le liriche. Edizione tradotta e commentata. Revisione del testo critico tedesco, a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori (“I Meridiani”), 2001.

2. 2 Traduzioni italiane

Poesie, a cura di Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, 1958.
Sul tragico, a cura di Remo Bodei, Milano, Feltrinelli, 1994.
Scritti di estetica, a cura di Riccardo Ruschi, Milano, Mondadori, 1996.

3. Opere di altri autori

- VON ARNIM BETTINA, *Die G nderode. Erster Teil*, a cura di Walter Schmitz, in EADEM, *Werke und Briefe in vier B nden*, vol. I, a cura di Walter Schmitz, Sibylle von Steinsdorff, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1986-2004, pp. 295-561.
- BALL HUGO, *Das erste dadaistische Manifest (Zürich, 14. Juli 1916)*, in IDEM, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, a cura di Hans Burkhard Schlichting, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, pp. 39-40.
- BORCHERT WOLFGANG, *Das ist unser Manifest*, in IDEM, *Das Gesamtwerk. Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz*, Hamburg, Rowohlt, 1949, pp. 369-376.
- BRECHT BERTOLT, *Journal I*, vol. XXVI, in IDEM, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, a cura di Werner Hecht, 30 voll., Frankfurt am Main, Berlin, Weimar, Suhrkamp, 1988-2000, p. 416.
- EDSCHMID KASIMIR, * ber die dichterische deutsche Jugend*, in IDEM, * ber den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlin, Reiß, 1919⁴.
- EICH GÜNTER, *Die Gedichte. Die Maulwürfe*, in IDEM, *Gesammelte Werke in vier B nden*, vol. I, a cura di Karl Karst, Axel Vieregg, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 37.
- ELIOT THOMAS STEARNS, *Tradition and the individual talent*, in «Perspecta», XIX, 1982, pp. 36-42.
- GEORGE STEFAN, *Hölderlin (Lobrede)*, in IDEM, *Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen. Gesamtausgabe der Werke. Endgültige Fassung*, XVII, a cura di Georg Bondi, Düsseldorf, Berlin, Küpper vormals Bondi, 1967, pp. 68-71.
- , *Hölderlin*, in IDEM, *Giorni e gesta. Annotazioni e abbozzi*, a cura di Giulio Schiavoni, Venezia, Arsenale, 1986.
- GERNHARDT ROBERT, “Zehn Thesen zum komischen Gedicht”, in *Hell und Schnell. 555 komische Gedichte aus fünf Jahrhunderten*, a cura di Robert Gernhardt, Klaus C sar Zehrer, Frankfurt am Main, Fischer, 2004, pp. 11-14.
- GOETHE JOHANN WOLFGANG, *F rstenregel*, in IDEM, *Leben und Werk*, vol. I, Digitale Bibliothek Sonderband, Berlin, Directmedia, 2006, p. 1941.
- , *Mignon*, in IDEM, *Leben und Werk*, vol. I, Digitale Bibliothek Sonderband, Berlin, Directmedia, 2006, p. 111.
- HERDER JOHANN GOTTFRIED, *Von einigen Nachbildungen der Römer*, in IDEM, *Frühe Schriften 1764-1772*, a cura di Ulrich Gaier, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985, pp. 456-539.
- VON HOFMANNSTHAL HUGO, *Aufzeichnungen*, in IDEM, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, a cura di Herbert Steiner, Frankfurt am Main, Fischer, 1959, pp. 310-313.
- NIETZSCHE FRIEDRICH, *Nachgelassene Fragmente Mai – Juni 1883*, in IDEM, *Kritische Studienausgabe. Nachgelassene Fragmente 1882–1884*, a cura di Giorgio Colli, Mazzino Montinari, vol. X, Berlin, New York, de Gruyter, 1988, p. 362.

- RÜHM GERHARD, *vorwort*, in *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, a cura di Gerhard Rühm, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1985, pp. 7-36.
- SCHLEGEL AUGUST WILHELM, «Allgemeine Literatur-Zeitung», LXXI, 1799, coll. 562 sg.
- SCHLEGEL FRIEDRICH, *Lucinde*, in IDEM, *Dichtungen und Aufsätze*, a cura di Wolf Dietrich Rasch, München, Wien, Hanser, 1984.
- UNGARETTI GIUSEPPE, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1992.
- UPDIKE JOHN, *Americana. Reisegedichte*, a cura di Christian Lux, Wiesbaden, Lux Verlag, 2008.
- WEINHEBER JOSEF, *Hymnus auf die Heimkehr*, in IDEM, *Bekennnisbuch österreichischer Dichter*, a cura di Bund österreichischer Schriftsteller, Wien, Krystall, 1938, p. 116.

4. Studi su Friederike Mayröcker

- AMSTUTZ NATHALIE, *Autorschaftsfiguren. Inszenierung und Reflexion von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2004, pp. 129-176.
- ARTEEL INGE, *Gefaltet, entfaltet. Strategien der Subjektwerdung in Friederike Mayröckers Prosa 1988–1998*, Bielefeld, Aisthesis, 2007.
- , *Friederike Mayröcker*, Erlangen, Wehrhahn, 2012.
- ARTEEL INGE, MÜLLER HEIDY MAGRIT, *“Rupfen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers*, Bielefeld, Aisthesis, 2002.
- BARNI SARA, *Gespräch mit Friederike Mayröcker*, in «Studi tedeschi», XXXII, 3, 1989, pp. 73-85.
- , *L’“impetuosa quiete” della scrittura. Friederike Mayröcker e la sua prosa*, in «Studia austriaca», I, 1992, pp. 25-45.
- , *“Quasi senza sesso, anche se nata femmina“. Il gioco delle identità in Friederike Mayröcker*, in *Trascrizioni. Saggi di letteratura tedesca del Novecento*, a cura di Uta Treder, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 237-299.
- , *Il fiore sghembo. Immagini dalla lirica di Friederike Mayröcker*, in «Studia austriaca – Friederike Mayröcker», 2001, pp. 11-35.
- , *Nota*, in *Friederike Mayröcker, della vita le zampe*, Roma, Donzelli, 2002, pp. 207-212.
- BEYER MARCEL, *Friederike Mayröcker: eine Bibliographie, 1946-1990*, Frankfurt am Main, New York, Peter Lang, 1992.
- BISINGER GERALD, *Eine österreichische Variante des “langen Gedichts”*, in *Friederike Mayröcker*, a cura di Siegfried J. Schmidt, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, pp. 32-35.
- BREITESTEIN ANDREAS, JANDL PAUL, *Schreiben oder vor die Hunde gehen. Gespräch mit der Bühnen-Preisträgerin Friederike Mayröcker*, in «Neue Zürcher Zeitung», Internationale Ausgabe, Zürich, 27.10.2001, pp. 49-50.

- BÜHLBÄCKER HERMANN, *Vom erinnerten Urbild zur poetischen Textur. Zur Konstruktion poetischer Subjektivität in Friederike Mayröckers Gedicht Der Aufruf*, in *Friederike Mayröcker oder "das Innere des Sehens"*. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa, a cura di Renate Kühn, Bielefeld, Aisthesis, 2002, pp. 25-38.
- BURDORF DIETER (a cura di), *"An seiner Seite hätte ich sogar die Hölle ertragen"*. *Friederike Mayröcker und Ernst Jandl*, Iserlohn, Institut für Kirche und Gesellschaft, 2005.
- CERCIGNANI FAUSTO, BARNI SARA (a cura di), *Friederike Mayröcker*, in «Studia austriaca – Friederike Mayröcker», 2001.
- CERNA MICHAEL, "Man schwimmt ja jetzt nicht im Glück", in «Der Standard», 17/18.12.1994, p. 31.
- DISCHNER GISELA, *Die Decollage der blinden Synthese. Über je ein umwölkter gipfel*, in *Friederike Mayröcker*, a cura di Siegfried J. Schmidt, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, pp. 64-74.
- FALLENSTEIN CHRISTEL, *Brief an Theo*, in «Matrix», II, 28, 2012, pp. 59-63.
- FASTHUBER SEBASTIAN, "Ich habe noch viel vor", in «Falter», 17.12.2014.
- DE FELIP ELEONORE, *Interieurs unter freiem Himmel Die poetische Integration von Innen und Außen bei Friederike Mayröcker, Barbara Hundegger und Daniela Hättich*, in «Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv», 31, 2012, pp. 85-95.
- , *Zur Simultaneität von Glück und Schmerz in Friederike Mayröckers Gedicht und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld*, in «Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv», 32, 2013, pp. 89-100 (urn:nbn:at-ubi:1-1445).
- FLIEDL KONSTANZE, *Je nachdem. Friederike Mayröckers kommunizierende Gefäße*, in *Weiterlesen: Literatur und Wissen*, a cura di Ulrike Bergemann, Elisabeth Strowick, Bielefeld, Transcript, 2007, pp. 213-230.
- GERIGK ANJA, *Der glückliche Moment im/des Gedichts. Paradoxien moderner Lyrik, von Mayröcker zu Hölderlin*, in *Glück Paradox*, a cura di Anja Gerigk, Bielefeld, Transcript, 2010, pp. 203-224.
- HAHNL HANS HEINZ, *Die Avantgardistin aus der Favoritner Hauptschule*, in «Arbeiter-Zeitung», 23.10.1966.
- HAIDER HANS, *Mit den Augen eines Lamms. Gespräch mit Friederike Mayröcker*, in «Die Presse», 14./15.12.1978.
- HÖLLERER WALTER, *Ein Gedicht und sein Autor. Lyrik und Essay*, Berlin, Literarisches Colloquium, 1967, pp. 368-371.
- KAHN LISA, *Lasset freundlich Bild um Bild herein. Das 'euphorische Auge' Friederike Mayröckers*, in «Text+Kritik», 84, 1984, pp. 79-87.
- KASPER HELGA, *Apologie einer magischen Alltäglichkeit. Eine erzähltheoretische Untersuchung der Prosa von Friederike Mayröcker anhand von «mein Herz mein Zimmer mein Name»*, Innsbruck, Institut für Germanistik an der Universität Innsbruck, 1999.
- KASTBERGER KLAUS, *Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht: Edition und Analyse*, Wien, Böhlau, 2000.
- KASTBERGER KLAUS, WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, *In Böen wechselt mein Sinn: zu Friederike Mayröckers Literatur*, Wien, Sonderzahl, 1996.

- KOELBL HERLINDE, *Im Schreiben zu Haus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche*, München, Knesebeck, 1998, pp. 138-143.
- KÜHN RENATE (a cura di), *Friederike Mayröcker oder "das Innere des Sehens"*. *Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa*, Bielefeld, Aisthesis, 2002.
- KUNZ EDITH ANNA, *Verwandlungen. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers des Lebens*, Göttingen, Wallstein, 2004.
- LARTILLOT FRANÇOISE, *Les choix de Friederike Mayröcker et Ernst Jandl: tierce voix de la poétologie quand le syndrome fait rage/en Autriche?*, in «Austriaca», 45, 1997, pp. 93-118.
- LARTILLOT FRANÇOISE, LE NÉE AURÉLIE, PFBIGAN ALFRED, *"Einzelteilchen aller Menschengehirne". Subjekt und Subjektivität in Friederike Mayröckers (Spät-) Werk*, Bielefeld, Aisthesis, 2012.
- LE NÉE AURÉLIE, *"Le dialogue poétique entre Friederike Mayröcker et Thomas Kling"*, in «Études Germaniques», 262, 2011, pp. 431-446.
- , *Subjekt und Intertextualität im Gedichtband Mein Arbeitstirol*, in *"Einzelteilchen aller Menschengehirne". Subjekt und Subjektivität in Friederike Mayröckers (Spät-) Werk*, a cura di Françoise Lartillot, Aurélie Le Née, Alfred Pfabigan, Bielefeld, Aisthesis, 2012, pp. 57-69.
- , *"Texte, die sich selber weben: Friederike Mayröckers Gedicht Vogelpredigt und die Gedichtsammlung Scardanelli"*, in «Matrix», II, 28, 2012, pp. 143-147.
- , *La poésie de Friederike Mayröcker - une "oeuvre ouverte"*, Bern, New York, Peter Lang, 2013.
- , *Friederike Mayröcker et le surréalisme selon André Breton*, in «Études Germaniques», 276, 2014, pp. 527-544.
- LEDANFF SUSANNE, *"Gefiederte Bilder". Die metaphorische Erfindung einer Geschichte. Zur Metaphorik Friederike Mayröckers (Die Abschiede)*, in *Friederike Mayröcker*, a cura di Siegfried J. Schmidt, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, pp. 141-173.
- MECACCI ANDREA, *Mayröcker nell'aisthesis del reale*, in IDEM, *La mimesis del possibile. Approssimazioni a Hölderlin*, Bologna, Pendragon, 2006, pp. 30-35.
- MEYER PETRA MARIA, *Strophe: Friederike Mayröcker "auf tönernen Füßen"*, in EADEM, *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker*, Düsseldorf, Parerga, 1997, pp. 195-217.
- RAB MICHAELA NICOLE, *Bilderlust Sprachbild: Das Rendezvous der Künste. Friederike Mayröckers Kunst der Ekphrasis*, Göttingen, V & R, 2014.
- REITANI LUIGI, *Verwandlungen und Fragmente*, in *In Böen wechselt mein Sinn: zu Friederike Mayröckers Literatur*, a cura di Klaus Kastberger, Wendelin Schmidt-Dengler, Wien, Sonderzahl, 1996, pp. 53-68.
- , *Postfazione*, in FRIEDERIKE MAYRÖCKER, *Fogli magici*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 127-135.
- , *Frammenti, allegorie, identità. La poetica di Friederike Mayröcker*, in «Studia austriaca», 2001, pp. 67-73.
- RIESS-BEGER DANIELA, *Lebensstudien. Poetische Verfahrensweisen in Friederike Mayröckers Prosa*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.

- , “Wäschepelz Wolfshund und Positano”. *Die Auflösung des Autobiographischen in Friederike Mayröckers großer Prosa*, in *Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen*, a cura di Michaela Holdenried, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1995, pp. 339-351.
- RHODE HEDWIG, *Die freundliche Wolke. Zu Gast in Berlin: die Schriftstellerin Friederike Mayröcker*, in «Der Tagesspiegel. Unabhängige Berliner Morgenzeitung», 24.06.1973.
- SCHAFROTH HEINZ F., *Mut zur Autorisierung subjektivistischer Weltsicht. Fünf Kapitel oder Kapitelanfänge zu Friederike Mayröcker*, «Text+Kritik», 84, 1984, pp. 55-70.
- SCHMIDT SIEGFRIED J., “*Es schieszt zusammen*”. *Gespräch mit Friederike Mayröcker (März 1983)*, in *Friederike Mayröcker*, a cura di Siegfried J. Schmidt, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, pp. 260-283.
- , “*Lebensirritationsvorstellungen*”. *Gespräch mit F. Mayröcker am 16. April 1986 in Wien*, in *Fuszstapfen des Kopfes. Friederike Mayröckers Prosa aus konstruktivistischer Sicht*, Münster, Kleinheinrich, 1989, pp. 121-142.
- SCHMIDT-DENGLER WENDELIN, *Demontage und Variation. Versuche, sich den Texten Friederike Mayröckers zu nähern*, in «Text+Kritik», 84, 1984, pp. 43-54.
- SERKE JÜRGEN, *Friederike Mayröcker: “Vom kommenden Dingen kehren die Schiffe zurück...”*, in IDEM, *Frauen schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur (1979)*, Frankfurt am Main, Fischer, 1988, pp. 121-143.
- SPEL DIETER, *Ich will natürlich immer schreiben*, in *Friederike Mayröcker. Dossier 14*, a cura di Gerhard Melzer, Stefan Schwar, Universität Graz, Droschl, 1999, pp. 9-30.
- STEGMANN-MEIBNER HEIDEMARIE, *Motive und Variationen in Texten von Friederike Mayröcker*, in «Text+Kritik», 84, 1984, pp. 71-78.
- STRIGL DANIELA, *Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik*, in *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*, a cura di Alexandra Strohmaier, Bielefeld, Aisthesis, 2009, pp. 51-73.
- STROHMAIER ALEXANDRA, *Logos, Leib und Tod. Studien zur Prosa Friederike Mayröckers*, München, Fink, 2008.
- (a cura di), *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*, a cura di Alexandra Strohmaier, Bielefeld, Aisthesis, 2009.
- THUMS BARBARA, *Die Frage nach der “Schreibexistenz”. Zum Verhältnis von Intertextualität und Autorschaft in Mayröckers brütt oder die seufzenden Gärten*, in “*Rupfen in Fremden Gärten*”. *Intertextualität in Schreiben Friederike Mayröckers*, a cura di Inge Arteel, Heidi Magrit Müller, Bielefeld, Aisthesis, 2002, pp. 87-106.
- TRUCHLAR LEO, *Lichtmusik. Zur Formensprache zeitgenössischer Kunst*, vol. 1, Wien, Lit, 2013, pp. 5-37.
- URBACH TILMAN, *Wien, Zentagasse: Besuch bei Friederike Mayröcker*, in «Du», 5, 1995, pp. 28-35.
- WATERHOUSE PETER, *Der Fink. Einführung in das Federlesen*, Berlin, Matthes & Seitz, 2016.
- WEIBEL PETER, *Zu einer Katastrophentheorie der Literatur. Von der Metapher zur Montage*, in «Protokolle», 2, 1980, pp. 23-44.

- WINKLER ANDREA, *Schatten(spiele): Poetologische Denkwege zu Friederike Mayröcker in brütt oder Die seufzenden Gärten*, Hamburg, Kovač, 2004.
- WISCHENBART RÜDIGER, *Die Weltwoche*, "Die Wandlungen der Wirklichkeit. Rüdiger Wischenbart sprach mit der Schriftstellerin Friederike Mayröcker", in «Neue Zeit», 03.10.1979.
- , "F. Mayröcker und ihre Liebe zum Magischen in der Sprache", in «Neue Zeit», 11.11.1979.

5. Studi su Friedrich Hölderlin

- ADORNO THEODOR W., *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*, in IDEM, *Noten zur Literatur*, vol. XI, a cura di Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, pp. 447-494.
- ALBERT CLAUDIA, *Hölderlin*, in *Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller – Kleist – Hölderlin*, a cura di Claudia Albert, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1994, pp. 189-248.
- , "Dient Kulturarbeit dem Sieg?" – Hölderlin-Rezeption von 1933– 1945, in *Hölderlin und die Moderne, Rezeption und Edition*, in *Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandsaufnahme*, a cura di Gerhard Kurz, Valérie Lawitschka, Jürgen Wertheimer, Tübingen, Attempo, 1995, pp. 153–173.
- VON AMMON FRIEDER, *Über pontifikale und profane Dichtung. Hölderlin in der deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts*, in *Hölderlin in der Moderne. Kolloquium für Dieter Henrich zum 85. Geburtstag*, a cura di Friedrich Vollhardt, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2014, pp. 147-170.
- AURNHAMMER ACHIM, *Stefan George und Hölderlin: Abhandlungen*, in «Euphorion», LXXXI, 1987, pp. 81-99.
- BARTEL HEIKE, *Bild und Schrift*, in IDEM, *Centaurengesänge. Friedrich Hölderlins Pindarfragmente*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, pp. 187-189.
- BECK ADOLF, *Hölderlins Weg zu Deutschland. Fragmente und Thesen*, in *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 1977-1980, pp. 196-246.
- BEHRE MARIA, "Des dunkeln Lichtes voll". Hölderlins Mythokonzept Dionysos, München, Fink, 1987.
- , *Hölderlin in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*, in «Text+Kritik», 11, 1999, pp. 107-124.
- BENJAMIN WALTER, *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, in IDEM, *Gesammelte Schriften*, vol. II, 1, a cura di Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, pp. 106-126.
- BENNHOLDT-THOMSEN ANKE, GUZZONI ALFREDO, *Analecta Hölderliniana II: Die Aufgabe des Vaterlands*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- BERTAUX PIERRE, *Friedrich Hölderlin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981.
- BINDER WOLFGANG, *Hölderlins Odenstrophe*, in IDEM, *Hölderlin-Aufsätze*, Frankfurt am Main, Insel, 1970, pp. 47-75.
- , *Hölderlins Verskunst*, in IDEM, *Friedrich Hölderlin: Studien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, pp. 82-109.
- BÖCKMANN PAUL, *Hölderlin und seine Götter*, München, Beck, 1935, pp. 182-185.

- BOGUMIL SIEGHILD, *Celans Hölderlinlektüre im Gegenlicht des schlichten Wortes*, in *Celan-Jahrbuch I* (1987), pp. 81-125.
- BÖSCHENSTEIN BERNHARD, *Die Schweizer Landschaft als Spiegel der deutschen Literatur vor und um 1800*, in HJb 19-20, 1975-1977, pp. 36-55.
- , “*Brod und Wein*”. *Von der “klassischen” Reinschrift zur späten Überarbeitung*, in IDEM, *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, München, Fink, 2006, pp. 26-48.
- , *Im Zwiegespräch mit Hölderlin: George, Trakl, Celan*, in IDEM, *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, München, Fink, 2006, pp. 78-92.
- , *Involution. Paul Celan: Tübingen Jänner*, in IDEM, *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, München, Fink, 2006, pp. 307-313.
- , *Magie in dürftiger Zeit. Stefan George: Jünger – Dichter – Entdecker*, in IDEM, *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, München, Fink, 2006, pp. 93-105.
- BÖSCHENSTEIN-SCHÄFER RENATE, *Die Sprache des Zeichens in Hölderlins hymnischen Fragmenten*, in HJb 19-20, 1975-1977, pp. 267-284.
- BOTHE HENNING, “*Ein Zeichen sind wir, deutungslos*”. *Die Rezeption Hölderlins von ihren Anfängen bis zu Stefan George*, Stuttgart, Metzler, 1992.
- BREUER DIETER, *Wörter so voll Licht so finster. Hölderlingedichte von Günter Eich bis Rolf Haufs*, in *Deutsche Lyrik nach 1945*, a cura di Dieter Breuer, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, pp. 354-393.
- BUBER MARTIN, “*Seit ein Gespräch wir sind*”. *Bemerkungen zu einem Vers Hölderlins*, HJb 11, 1958-1960, pp. 210-211.
- BURDORF DIETER, “*Wohl gehn wir täglich, doch wir bleiben hier*”. *Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks*, in «Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht», XXI, 66, 1990, pp. 29-36.
- , *Hölderlins späte Gedichtfragmente: “Unendlicher Deutung voll”*, Stuttgart, Metzler, 1993.
- , *Friedrich Hölderlin*, München, Beck, 2011.
- CASTELLARI MARCO, *Friedrich Hölderlin. Hyperion nello specchio della critica*, Milano, CUEM, 2002.
- , “*Es klingt paradox*”. *Hölderlin, Böhlendorff e il teatro moderno*, in «Studia theodisca – Hölderliniana», II, 2016, pp. 119-144.
- CURRAN JANE, “*Des Herzens Wooge...*”. *Das Wellenmotiv bei Friedrich Hölderlin*, in *Die Welle. Das Symposium*, a cura di Hans-Günther Schwarz, Geraldine Gutiérrez de Wienken, Frieder Hepp, München, Iudicium, 2010, pp. 52-63.
- DILTHEY WILHELM, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, (1906), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.
- DOPPLER ALFRED, *Die saturnische Natur*, in IDEM, *Der Abgrund. Studien zur Bedeutungsgeschichte eines Motivs*, Graz, Böhlau, 1968, pp. 90-94.
- FRANZ MICHAEL, “*Platons frommer Garten*”. *Hölderlins Platonslektüre von Tübingen bis Jena*, in HJb 28, 1992-1993, pp. 48-67.

- GAIER ULRICH, *Hölderlins vaterländische Sangart*, in HJb 25, 1986-1987, pp. 12-59.
- , *Hölderlins Gärten*, in *Turm-Vorträge, 1987-88. Hölderlin und die Griechen*, a cura di Valérie Lawitschka, Hölderlin-Gesellschaft, Tübingen, 1988, pp. 54-97.
- , *Hölderlin. Eine Einführung*, Tübingen, Basel, Francke, 1993.
- GÖRNER RÜDIGER, *Hölderlin und die Folgen*, Stuttgart, Metzler, 2016.
- GUARDINI ROMANO, *Hölderlin e il paesaggio*, Brescia, Morcelliana, 2006.
- GUNDOLF FRIEDRICH, *Hölderlins Archipelagus*, in *Hölderlin. Beiträge zu seinem Verständnis in unserem Jahrhundert*, a cura di Alfred Kelleter, Tübingen, Mohr, 1961, pp. 4-17.
- HEIDEGGER MARTIN, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt, Klostermann, 1951.
- VON HELLINGRATH NORBERT, *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*, Leipzig, 1910. Ristampa in NORBERT VON HELLINGRATH, *Hölderlin-Vermächtnis*, München, Bruckmann, 1944², pp. 19-95.
- HELLWIG MARION, *Hölderlins Patmos-Hymne*, in EADEM, *Alles ist gut. Untersuchungen zur Geschichte einer Theodizee-Formel im 18. Jahrhundert in Deutschland, England und Frankreich*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, pp. 309-326.
- HUCKE PATRIZIA, *Das Entgegenseitzungsverhältnis von Allgemeinheit und Einzelheit*, in EADEM, *Entgegengesetzte Wechselwirkungen. Hölderlins Grund zum Empedokles*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, pp. 134-146.
- JAKOBSON ROMAN, LÜBBE-GROTHUES GRETE, *Ein Blick auf Die Aussicht von Hölderlin*, in ROMAN JAKOBSON, *Hölderlin. Klee, Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte*, a cura di Elmar Holenstein, Frankfurt, Suhrkamp, 1976, pp. 27-96.
- KAISER GERHARD, *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1973.
- , *Antike lyrische Formen: Elegie und Ode*, in IDEM, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. Von Goethe bis Heine*, vol. I, Frankfurt am Main, Insel, 1996, pp. 176-187.
- KAULEN HEINRICH, *Rationale Exegese und nationale Mythologie. Die Hölderlin-Rezeption zwischen 1870 und 1945*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 113, 1994, pp. 554-577.
- KOHL KATRIN, *Außenseiter*, in EADEM, *Poetologische Metaphern: Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*, Berlin, de Gruyter, 2007, pp. 383-389.
- KOMMERELL MAX, *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1942.
- KREUZER JOHANN (a cura di), *Hölderlin-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2002.
- KURZ GERHARD, *Hölderlins poetische Sprache*, in HJb 23, 1982-1983, pp. 34-53.
- LEEDER KAREN, *Towards a Profane Hölderlin: Representations and Revisions of Hölderlin in some GDR Poetry*, in *Neue Ansichten. The Reception of Romanticism in the Literature of the GDR*, a cura di Howard Gaskill, Karin McPherson, Andrew Barker, Amsterdam, Rodopi, 1990, pp. 212-231.
- LUPI SERGIO, *Hölderlin e il mito del paradiso perduto*, in IDEM, *Saggi di letteratura tedesca*, Torino, Giappicchelli, 1973, pp. 477-513.

- DE MAN PAUL, *Patterns of Temporality in Hölderlin's "Wie wenn am Feiertage..."*, in IDEM, *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*, a cura di Ellen S. Burt, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 50-73.
- MARTENS GUNTER, *Hölderlin-Rezeption in der Nachfolge Nietzsches. Stationen der Aneignung eines Dichters*, in HJb 23, 1982-1983, pp. 54-78.
- MENNINGHAUS WINFRIED, *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.
- MICHEL WILHELM, *Friedrich Hölderlin. Eine Biographie*, Hamburg, Severus, 2013.
- MOMMSEN MOMME, *Die Problematik des Priestertums bei Hölderlin*, in HJb 15, 1967-1968, pp. 53-74.
- OELMANN UTE, *Der Frühling und Der Herbst. Fenstergedichte*, in *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Hölderlin*, a cura di Gerhard Kurz, Stuttgart, Reclam, 1996, pp. 200-212.
- , *Hölderlins Wiederkehr. Eine Einleitung*, in *Hölderlin – Entdeckungen. Studien zur Rezeption*, a cura di Ute Oelmann, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, 2008, pp. 11-29.
- OESTERSANDFORT CHRISTIAN, *Immanente Poetik und poetische Diätetik in Hölderlins Turmdichtung*, Tübingen, Niemeyer, 2006.
- PETERS UWE H., *Hölderlin. Wider die These vom edlen Simulanten*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1982.
- POLLEDRI ELENA, *"...immer besteht ein Maas". Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.
- , *Das schöne Erhabene in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, in «Studia theodisca», X, 2003, pp. 119-142.
- PRIGNITZ CHRISTOPH, *Der Gedanke des Vaterlands im Werk Hölderlins*, in *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 1976, pp. 88-113.
- REITANI LUIGI, *L'«errore» di Dio*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche. Edizione tradotta e commentata. Revisione del testo critico tedesco*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 2001, pp. XXV-XLVII.
- , *Hölderlins "Nänie". "Menons Klage um Diotima" als ästhetische Replik auf Schiller*, Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2003.
- , *Orts erkundungen, Raumverwandlungen. Zur poetischen Topographie Hölderlins*, in HJb 35, 2006-2007, pp. 9-29.
- , *"Hörst du Hölderlin noch?" Zur lyrischen Nachwirkung Hölderlins nach 1945*, in *Hölderlin – Entdeckungen, Hölderlin – Entdeckungen. Studien zur Rezeption*, a cura di Ute Oelmann, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, 2008, pp. 31-45.
- , *Die Entdeckung der Poesie. Norbert von Hellgraths bahnbrechende Edition der Werke Hölderlins*, in *Neugermanistische Editoren im Wissenschaftskontext*, a cura di Roland S. Kamzelak, Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, Berlin, New York, Gruyter, 2011, pp. 153-165.
- , *Matematica e frammento. Friedrich Hölderlin e la nascita della lirica moderna*, in *La lirica moderna: momenti, protagonisti, interpretazioni. Atti del XXXIX convegno interuniversitario (Bressanone,*

- Innsbruck, 13-16 luglio 2011), a cura di Furio Brugnolo, Rachele Fassanelli, Padova, Esedra, 2012, pp. 15-33.
- , *La figura del chiasmo nelle lettere di Hölderlin*, in «Studia theodisca – Hölderliniana», II, 2016, pp. 43-52.
- RYAN LAWRENCE, *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart, Kohlhammer, 1960.
- , *Hölderlin und die Französische Revolution*, in *Deutsche Literatur und Französische Revolution. Sieben Studien*, a cura di Richard Brinkmann, Claude David, Gonthier-Louis Fink, Gerhard Kaiser, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1974, pp. 129-148.
- RÜHLING CHRISTINE, *Spekulation als Poesie: Ästhetische Reflexion und literarische Darstellung bei Schiller und Hölderlin*, Berlin, Boston, de Gruyter, 2015.
- SATTLER DIETRICH E., *Friedrich Hölderlin. 144 fliegende Briefe I-II*, vol. I, Darmstadt, Neuwied, Luchterhand, 1981, pp. 71-75.
- , *Hölderlins Kunst, zu korrigieren*, in «Le pauvre Holterling», VIII, 1988, pp. 93-97.
- SCHMIDT JOCHEN, *Hölderlins später Widerruf in den Oden Chiron, Blödigkeit und Ganymed*, Tübingen, Niemeyer, 1978.
- , *Hölderlin im 20. Jahrhundert. Rezeption und Edition*, in *Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandsaufnahme*, a cura di Gerhard Kurz, Valérie Lawitschka, Jürgen Wertheimer, Tübingen, Attempo, 1995, pp. 105-125.
- SEIFERT ALBRECHT, *Die Ode "Der Mensch" (1798)*, in IDEM, *Untersuchungen zu Hölderlins Pindar-Rezeption*, München, Fink, 1982, pp. 51-62.
- , *Die Rheinhymne und ihr Pindarisches Modell. Struktur und Konzeption von Pythien 3 in Hölderlins Aneignung*, in HJb 23, 1982-1983, pp. 79-133.
- SIEMES CHRISTIAN, *Der Stachel des Gottes: zur Genealogie des politisch-theologischen Diskurses in Hölderlins Ode "Chiron"*, in «KultuRRevolution», 35, 1997, pp. 53-59.
- SÖRING JÜRGEN, *Der poetische Zeit-Raum in Hölderlins Archipelagus*, in *Turm-Vorträge 1987-88. Hölderlin und die Griechen*, a cura di Valérie Lawitschka, Hölderlin-Gesellschaft, Tübingen, 1988, pp. 98-130.
- SZONDI PETER, *Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte von Hölderlins hymnischem Spätstil*, in IDEM, *Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, pp. 289-314.
- , *Gattungspoetik und Geschichtsphilosophie. Mit einem Exkurs über Schiller, Schlegel und Hölderlin*, in IDEM, *Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, pp. 367-414.
- , *Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dez. 1801*, in IDEM, *Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, pp. 345-366.
- THOMASBERGER ANDREAS, *"mein freundlicher Asyl". Hölderlins Odendichtung Homburg 1798-1800*, in *Bad Homburger Hölderlin-Vorträge (1986-1987)*, a cura di Stadt Bad Homburg v.d.Höhe in Zusammenarbeit mit der Hölderlin-Gesellschaft, pp. 7-25.
- VESPER ACHIM, *Kunst als Erschütterung der Kategorie des Sinns? Adornos Ästhetik und Hölderlin*, in *Hölderlin in der Moderne. Kolloquium für Dieter Henrich zum 85. Geburtstag*, a cura di Friedrich Vollhardt, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2014, pp. 195-203.

- VIVARELLI VIVETTA, *Il fiume rovinoso e gli argini. Hölderlin e Goethe leggono Orazio*, Pisa, ETS, 2001.
- VOLLHARDT FRIEDRICH, *Hölderlin in der Moderne. Zur Einführung*, in *Hölderlin in der Moderne. Kolloquium für Dieter Henrich zum 85. Geburtstag*, a cura di Friedrich Vollhardt, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2014, pp. 7-11.
- VÖHLER MARTIN, *Hölderlins Longin-Rezeption*, in Hjb 28, 1992-1993, pp. 152-173.
- WACKWITZ STEFAN, *Text als Mythos. Zur Frankfurter Hölderlin-Ausgabe und ihrer Rezeption*, in «Merkur», XLIV, 1990, pp. 134-143.
- WAIBLINGER WILHELM, *Hölderlins Leben, Dichtung, Wahrheit*, Wurmlingen, Schwäbische Verlagsanstalt, 1982.
- ZIEGLER THEOBALD, FISCHER KLAUS H., *Hölderlin und Nietzsche*, Schutterwald, Wissenschaftlicher Verlag, 2001, pp. 47-51.
- ZUBERBÜHLER ROLF, *Drei Oden. Widmungsgedichte bei Horaz, Klopstock und Hölderlin*, Hjb 24, 1984-1985, pp. 229-251.

6. Studi sulla intertestualità

- BEN-PORAT ZIVA, *The Poetics of Literary Allusion*, in «PTL: A journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature», I, 1, 1978, pp. 105-128.
- BERNARDELLI ANDREA, *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000.
- BERNDT FRAUKE, TONGER-ERK LILY, *Intertextualität: eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt, 2013.
- BIELEFELDT CHRISTIAN, *Leitmotiv*, in *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, a cura di Nicolas Pethe, Jens Ruchart, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2001, pp. 341-342.
- BLOOM HAROLD, *The anxiety of influence a theory of poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.
- BROICH ULRICH, *Formen der Markierung von Intertextualität*, in *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, a cura di Ulrich Broich, Manfred Pfister Tübingen, Niemeyer, 1985, pp. 31-47.
- , *Zur Einzeltextreferenz*, in *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, a cura di Ulrich Broich, Manfred Pfister Tübingen, Niemeyer, 1985, pp. 48-52.
- BUFFONI FRANCO, *Per una scienza della traduzione*, in *Il viaggio della traduzione*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, University Press, 2007, pp. 15-25.
- COMPAGNON ANTOINE, *La seconde main: ou, Le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- CONTE GIAN BIAGIO, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi, 1974.
- CORTI MARIA, *Il binomio intertestualità e fonti: funzioni della storia nel sistema letterario*, in *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, a cura di Alberto Asor Rosa, La Nuova Italia, Firenze, 1995, pp. 115-130.
- DALLENBACH LUCIEN, *Intertexte et autotexte*, in «Poétique», 27, 1976, pp. 282-296.

- DEGNER UTA, MENGALDO ELISABETTA, *Der Dichter und sein Schatten. Emphatische Intertextualität in der modernen Lyrik*, Paderborn, Fink, 2014.
- FIELDS WESTON W., *Sodoma and Gomorrah. History and Motif in Biblical Narrative*, Sheffield, Academic Press, 1997, pp. 155-156.
- FÜGER WILHELM, *Intertextualia Orwelliana*, in «Poetica», XXI, 1989, pp. 179-200.
- GENETTE GÉRARD, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- GRIVEL CHARLES, *Thèse préparatoires sur les intertextes*, in *Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, vol. I, a cura di Renate Lachmann, München, Fink, 1982, pp. 237-248.
- HÄBLER GERDA, *Texte im Text. Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem*, in *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*, a cura di Gerda Häbler, Münster, Nodus, 1997, pp. 11-58.
- HELBIG JÖRG, *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg, Winter, 1996.
- HEMPFER KLAUS W., *Überlegungen zu einem Gültigkeitskriterium für Interpretationen und ein komplexer Fall: Die italienische Ritterepik der Renaissance*, in *Interpretation: das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur: Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60 Geburtstag*, a cura di Alfred Noyer-Weidner, Klaus W Hempfer, Gerhard Regn, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 1–31.
- JACOMUZZI ANGELO, *Problemi dell'intertestualità*, in *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, a cura di Stefano Agosti, Andrea Marino, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 49-66.
- JENNY LAURENT, *La stratégie de la forme*, in «Poétique», 27, 1976, pp. 257-281.
- KRISTEVA JULIA, *La parola, il dialogo e il romanzo*, in EADEM, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 119-143.
- , *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Venezia, Marsilio, 1979.
- LACHMANN RENATE, *Dialogizität und poetische Sprache*, in *Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, vol. I, a cura di Renate Lachmann, München, Fink, 1982, pp. 51-62.
- , *Mnemotechnik und Simulakrum*, in *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, pp. 13-50.
- LACHMANN RENATE, SCHAHADAT SCHAMMA, *Intertextualität*, in *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, a cura di Helmut Brackert, Jörn Stückrath, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1997, pp. 678-687.
- MARCHESE ANGELO, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1991, p. 48.
- MATTIOLI EMILIO, *Intertestualità e traduzione*, in «Testo a fronte», V, 1991, pp. 5-13.
- MENKE BETTINE, *Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte*, in *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, a cura di Anselm Haverkamp, Renate Lachmann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, pp. 74-111.

- , *Zitat*, in *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, a cura di Nicolas Pethe, Jens Ruchart, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2001, pp. 675 sg.
- MEYER HERMAN, *Einleitung*, in IDEM, *Das Zitat in der Erzählkunst zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart, Metzler, 1967², pp. 9-27.
- MORAWSKI STEFAN, *The Basic Functions of Quotation*, in *Sign Language Culture*, a cura di Algirdas Julien Greimas, Roman Jakobson, The Hague, Mouton, 1970, pp. 690-705.
- MORTARA GARAVELLI BICE, *L'appropriazione debita: i rimandi intertestuali in poesia*, «Prometeo 2», I, 1982, pp. 68-78.
- PASQUALI GIORGIO, *Arte allusiva*, in IDEM, *Pagine stravaganti*, vol. II, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 275-282.
- PERRI CARMELA, *On Alluding*, in «Poetics», VII, 1978, pp. 289-307.
- PFISTER MANFRED, *Konzepte der Intertextualität*, in *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, a cura di Ulrich Broich, Manfred Pfister, Tübingen, Niemeyer, 1985, pp. 1-30.
- , *Zur Systemreferenz*, in *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, a cura di Ulrich Broich, Manfred Pfister, Tübingen, Niemeyer, 1985, pp. 52-57.
- POLACCO MARINA, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998.
- SUERBAUM ULRICH, *Intertextualität und Gattung: Beispielreihen und Hypothesen*, in *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, a cura di Ulrich Broich, Manfred Pfister, Tübingen, Niemeyer, 1985, pp. 58-77.
- SCHULTE-MIDDELICH BERND, *Funktionen intertextueller Textkonstitution*, in *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, a cura di Ulrich Broich, Manfred Pfister, Tübingen, Niemeyer, 1985, pp. 197-242.
- SEGRE CESARE, *Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo di Girolamo, Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28.
- , *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- WEISGERBER JEAN, *The use of Quotation in Recent Literature*, in «Comparative Literature», XXII, 1970, pp. 36-45.

7. Altri studi utilizzati

- ADORNO THEODOR W., *Aph. 29*, in IDEM, *Minima Moralia. Reflexionen auf dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1951, p. 57.
- , *Tiefe*, in IDEM, *Gesammelten Schriften*, vol. VII, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p. 283.
- , *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in IDEM, *Noten zur Literatur*, vol. II, a cura di Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, pp. 49-68.

- , *Kulturkritik und Gesellschaft*, in IDEM, *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften*. vol. X, 1, a cura di Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975, pp. 11-30.
- ALBRECHT CORINNA, *Kulturwissenschaftliche Xenologie*, in *Konzepte der Kulturwissenschaften: theoretische Grundlagen – Ansätze - Perspektiven*, a cura di Ansgar Nünning, Vera Nünning, Stuttgart, Metzler, 2003, pp. 280-306.
- ALLEMANN BEDA, *Denken, Dichten: Literaturtheoretisch*, in *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, a cura di Walter Biemel, Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main, Klostermann, 1989, pp. 377-402.
- ASSMANN ALEIDA, *Das Gedächtnis als "ars" und "vis"*, in EADEM, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck, 1999, pp. 27-32.
- BACHTIN MICHAEL M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- , *La parola nel romanzo*, in IDEM, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 67-230.
- BARTHES ROLAND, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- , *Théorie du texte*, in *Encyclopedia Universalis*, XV, Paris, 1973.
- , *Roland Barthes di Roland Barthes*, a cura di Gianni Celati, Torino, Einaudi, 1980.
- , *La morte dell'autore*, in IDEM, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, a cura di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56.
- BEIBNER FRIEDRICH, *Geschichte der deutschen Elegie*, Berlin, de Gruyter, 1965³.
- BENEDETTI CARLA, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- BILLIG VOLKMAR, *Inseln. Geschichte einer Faszination*, Berlin, Matthes & Seitz, 2012.
- BOLLACHER MARTIN, *"Dichten ist ein Übermut". Die Idee des Dichters un der Dichtung in Goethes West-östlichen Divan*, in *Kunst und Geschichte im Zeitalter Hegels*, a cura di Christoph Jamme con la partecipazione di Frank Völkel, Hamburg, Meiner, 1996, pp. 55-70.
- BRANDMEYER RUDOLF, *Ode*, in *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, a cura di Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moeninghoff, Stuttgart, Metzler, 2007³, pp. 549-550.
- BRANDT REINHARD, *Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung*, Freiburg i.Br., Berlin, Rombach, 2005.
- BROKOFF JÜRGEN, *Norbert von Hellingraths Ästhetik der harten Wortfügung und die Kunsttheorie der europäischen Avantgarde*, in *Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne*, a cura di Jürgen Brokoff, Joachim Jacob, Marcel Lepper, Göttingen, Wallstein, 2014, pp. 51-69.
- BURDORF DIETER, *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart, Metzler, 1997.
- , *Gibt es eine Geschichte der deutschen Hymne?*, in «Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge», XIV, 2, 2004, pp. 298-310.
- , *Ode, Odenstrophe*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. II, a cura di Klaus Weimar, Klaus Grubmüller, Harald Fricke, Jan-Dirk Müller, Berlin, Gruyter, 2007, pp. 735-739.
- CULLER JONATHAN, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

- BUSSI FRANCESCO, *Tutti i lieder di Johannes Brahms per voce e pianoforte: guida alla lettura e all'ascolto con la traduzione in italiano di tutti i testi poetici*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999, pp. 138-142.
- DELEUZE GILLES, GUATTARI FÉLIX, *Rhizome*, Éditions de Minuit, Paris, 1976.
- DERRIDA JACQUES, *La Différance*, in *Bulletin de la Société française de philosophie*, 62, 1968 (*Théorie d'ensemble*, Paris, Édition du Seuil, 1968).
- , *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- DISANTO GIULIA A., *La poesia al tempo della guerra. Percorsi esemplari del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- ECO UMBERTO, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 22-25.
- , *Interpretazione e sovrainterpretazione: un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose*, Milano, Bompiani, 1995.
- EHRART WALTER, "Wundervolle Augenblicke". *Narziss um 1900*, in *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, a cura di Almut-Barbara Renger, Stuttgart, Metzler, 2002, pp. 99-115.
- EHRENZWEIG ANTON, *Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst*, München, Kindler, 1974.
- FISCHER BERNHARD, *Politische Dichtung*, in *Fischer Lexikon Literatur*, vol. III, a cura di Ulfert Ricklefs, Frankfurt am Main, Fischer, 2002, pp. 1538-1556.
- FISCHER ERNST, JÄGER GEORG, *Von der Wiener Gruppe zur Wiener Aktionismus. Problemfelder zur Erforschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950 und 1970*, in *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*, a cura di Herbert Zeman, Teil I, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1989, pp. 617-683.
- FOUCAULT MICHEL, *Che cos'è un autore?*, in IDEM, *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-21.
- FRIEDRICH HUGO, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt, 1956.
- FRITZ HORST, *Surrealismus*, in *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, a cura di Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač, Tübingen, de Gruyter, 1994, pp. 406-412.
- GABRIEL NORBERT, *Studien zur Geschichte der deutschen Hymne*, München, Fink, 1992.
- GARBER KLAUS, *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln, Böhlau, 1974.
- , *Arkadien. Ein Wunschbild der europäischen Literatur*, München, Fink, 2007.
- GELLHAUS AXEL, *Enthusiasmos und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, München, Fink, 1995.
- GÖDDE SUSANNE, *Seligkeit und Gewalt. Die dionysische Ekstase in der griechischen Antike*, in *Ekstase*, a cura di Thomas Koebner, München, Text+Kritik, Boorberg, 2012, pp. 10-34.
- GRIMANN THOMAS, *Text und Prätext. Intertextuelle Bezüge in Theodor Fontane Stine*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001.
- GUTIÉRREZ DE WIENKEN GERALDINE, *Auf den Wellen ist alles Welle. Die Welle in der Kunst und Literatur. Ein Beitrag zur Symbolik der Moderne*, München, Iudicium, 2008.

- HAMBURGER KÄTE, *Die Lyrische Gattung*, in EADEM, *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart, 1968², pp. 187-232.
- HENRICH ALBERT, *Der rasende Gott. Zur Psychologie des Dionysos und des Dionysischen in Mythos und Literatur*, in «Antike und Abendland, Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens», 40, 1994, pp. 31-58.
- HERRMANN KARIN, *Poetologie des Erinnerns. Ernst Meisters lyrisches Spätwerk*, Göttingen, Wallstein, 2008.
- HERRMANN LEONHARD, HORSTKOTTE SILKE, *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart, Metzler, 2016, pp. 99 sg.
- HOFFMANN TORSTEN, *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß)*, Berlin, New York, de Gruyter, 2006.
- HÖLLERER WALTER, *Thesen zum langen Gedicht, «Akzente»*, XII, 1965, pp. 128-130.
- ISER WOLFGANG, *Renaissancebukolik als Paradigma literarischer Fiktionalität*, in IDEM, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, pp. 60-157.
- JANNIDIS FOTIS, LAUER GERHARD, MARTINEZ MATIAS, WINKO SIMONE (a cura di), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Niemeyer, Tübingen 1999.
- JAUSS HANS ROBERT, *Teoria dei generi e letteratura del Medioevo*, in IDEM, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Boringhieri, 1989, pp. 219-256.
- JOACHIMSTHALER JÜRGEN, *Wort und Welle. Strömende Sprache in der deutschen Literatur zwischen Klopstock und Nietzsche*, in *Die Welle. Das Symposium*, a cura di Hans-Günther Schwarz, Geraldine Guterriéz de Wienken, Frieder Hepp, München, Iudicium, 2010, pp. 31-51.
- JOST GESINE, *Negro Spirituals im evangelischen Religionsunterricht. Versuch einer didaktischen Verschränkung zweier Erfahrungshorizonte*, Münster, Lit, 2003.
- KARCHER SIMON, *Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht: ein Vergleich*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.
- KELLNER BEATE, *Affektlehre*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. I, a cura di Klaus Weimar, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Berlin, de Gruyter, 2007, pp. 23-25.
- KEMPER DIRK, *Elegie*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. I, a cura di Klaus Weimar, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Berlin, de Gruyter, 2007, pp. 429-432.
- KIESEL HELMUTH, *Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München, Beck, 2004.
- KOHL KATRIN, *“Diesmal wollte man [ihn] gern anders”. Peter Rühmkorf und die Gruppe 47*, in *The Group 47 Fifty Years on a Re-appraisal of its Literacy and Political Significance*, a cura di Stuart Parkes, John J. White, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 159-178.
- KOHLSCHMIDT WERNER, *Wehmut, Erinnerung, Sehnsucht in Mörikes Gedicht. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte des romantischen Zeitbewußtseins*, in IDEM, *Form und Innerlichkeit. Beiträge*

- zur *Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*, München, Lehnen, 1955, pp. 232-247.
- KLESSINGER HANNA, *Krisis der Moderne. Georg Trakl im intertextuellen Dialog mit Nietzsche, Dostojewskij, Hölderlin und Novalis*, Würzburg, Ergon-Verlag, 2007.
- KNÖRRICH OTTO, *Bundesrepublik Deutschland*, in *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, a cura di Walter Hinderer, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001, pp. 551-575.
- KRAß ANDREAS, *Hymne*, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. II, a cura di Klaus Weimar, Klaus Grubmüller, Harald Fricke, Jan-Dirk Müller, Berlin, de Gruyter, 2007, pp. 105-107.
- KRAVAR ZORAN, *Gattungen*, in *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, a cura di Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač, Tübingen, Niemeyer, 1994², pp. 173-180.
- KREMER DETLEF, KILCHER ANDREAS B., *Romantik*, Stuttgart, Metzler, 2015.
- KURZ GERHARD, *Bild, Bildlichkeit*, in *Literatur Lexikon*, vol. XIII, a cura di Volker Meid, Bertelsmann Lexikon Verlag, München, Gütersloh, 1992, pp. 109-115.
- KÜSTER WERNER, *Das Problem der "Dunkelheit" von Klopstocks Dichtung. Ein Beitrag zur Geschichte des Verstehens von Dichtung im 18. Jahrhundert*, tesi dattiloscritta, Köln, 1955.
- LAMPING DIETER, *Die Idee der Humanität. Moderne Lyrik und Politik*, in IDEM, *Moderne Lyrik. Eine Einführung*, Göttingen, V & R, 1991, pp. 97-111.
- , *Moderne Lyrik. Eine Einführung*, Göttingen, V & R, 1991.
- , *Bundesrepublik Deutschland / Von 1945 bis zur Wiedervereinigung*, in *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*, a cura di Walter Hinderer, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, pp. 327-362.
- LAUSBERG HEINRICH, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, Ismaning, Hueber, 1990¹⁰.
- LÖHR KATJA, *Sehnsucht als poetologisches Prinzip bei Joseph von Eichendorff*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003.
- LYOTARD JEAN- FRANÇOIS, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- MACKRODT CORI, *Fragment*, in *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, a cura di Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff, Stuttgart, Metzler, 2007, pp. 250 sg.
- MELBERG ARNE, *Theories of Mimesis*, Cambridge, University Press, 1995.
- MEYER-SICKENDIEK BURKHARD, *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.
- MITCHELL WILLIAM J. THOMAS, *Bildtheorie*, a cura di Gustav Frank, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.
- MORTARA GARAVELLI BICE, *Manuale di retorica*, Sonzogno, Bompiani, 1997.
- PONZIO LUCIANO, *Visioni, de-scrittura, alterità. Tre tesi su arte e vita*, in «Athanos», V, 2002, pp. 209-222.
- PROSS CAROLINE, WILDGRUBER GERALD, *Dekonstruktion*, in *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, a cura di Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering, München, dtv, 1996. pp. 409-428.

- REISCH HEIKO, *Vorsokratiker – allgemeine Prinzipien statt Dichterwahrheiten*, in IDEM, *Kleine Geschichte der Philosophie*, Wiesbaden, Springer, 2017, pp. 15-23.
- REIBER JOHANN, “*Langsam kommen die Uhren auf Touren, jede geht anders*”. *Das Auseinanderfallen der Zeitordnungen in Durs Grünbeins Nach-Wende-Lyrik vor dem Hintergrund der Zeitkonzeption Gilles Deleuzes*, in *Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film*, a cura di Gerhard Jens Lüdeker, Dominik Orth, Göttingen, V & R, 2010, pp. 175-190.
- REITANI LUIGI, *Poetiche della caducità*, in FRIEDRICH SCHILLER, *Del Sublime*, a cura di Luigi Reitani, terza edizione rivista, Milano, Abscondita, 2003, pp. 109-139.
- RENGER ALMUT-BARBARA, “...eine Unverschämtheit, wenn sie Ich sagen”? *Narziß in der deutschsprachigen Lyrik der Gegenwart (1945-2001)*, in *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, a cura di Almut-Barbara Renger, Stuttgart, Metzler, 2002, pp. 133-166.
- RICHTER SANDRA, *Wie kam das Bild in die Lyriktheorie? Präliminarien zu einer visuellen Theorie der Lyrik*, in *Das lyrische Bild*, a cura di Ralf Simon, Nina Herres, Csongor Lörincz, München, Fink, 2010, pp. 63-78.
- SAUPE ANJA, *Zur Definition von “Postmoderne”*, in *Literaturkritik und erzählerische Praxis. Deutschsprachige Erzähler der Gegenwart; Tagungsakten des internationalen Symposiums University College Dublin, 14. bis 16. Februar 1993*, a cura di Herbert Herzmann, Tübingen, Stauffenburg, 1995, pp. 61-75.
- SCHUSTER JÖRG, *Einleitung. Die Gattung “Elegie” und das Problem der Distanz*, in IDEM, *Poetologie der Distanz. Die “klassische” deutsche Elegie 1750-1800*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2002, pp. 17-37.
- SEGBRECHT WULF, *Erscheinungsweisen der Popularität*, in IDEM, *Johann Wolfgang Goethes “Über allen Gipfeln ist Ruh” und seine Folgen. Zum Gebrauchswert klassischer Lyrik. Text, Materialien, Kommentar*, München, Hanser, 1978, pp. 45-54.
- , *Kompositionen*, in IDEM, *Johann Wolfgang Goethes Gedicht “Über allen Gipfeln ist Ruh” und seine Folgen. Zum Gebrauchswert klassischer Lyrik. Text, Materialien, Kommentar*, München, Hanser, 1978, pp. 31-33.
- STAROBINSKI JEAN, *Les mots sous le mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.
- TONANI ELISA, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012.
- TRUHLAR LEO, *Kreatürlichkeit: Marguerite Duras liest Virginia Wolf und Emily Dickinson – mit einem Nachtrag über Elfriede Jelinek*, in IDEM, *Über Literatur und andere Künste. 12 Versuche*, Wien, Böhlau, 2000, pp. 79-97.
- TYNJANOV JURII, *L'evoluzione letteraria*, in IDEM, *I Formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968, pp. 125-143.
- WEISSENBERGER KLAUS, *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*, Bern, Francke, 1969.

- WILLEMS GOTTFRIED, *Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchung zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers*, Tübingen, Niemeyer, 1981.
- WINKO SIMONE, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin, Schmidt, 2003.
- , *Emotionskodes und Lyrikgeschichte. Zum Verhältnis von Kontinuität und Differenz in der deutschsprachigen Lyrik zwischen 1800 und 1900*, in *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*, a cura di Steffen Martus, Stefan Scherer, Bern, Peter Lang, 2005, pp. 127–140.
- ZELLER CHRISTOPH, *Literarische Experimente: Medien, Kunst, Texte seit 1950*, Heidelberg, Winter, 2012.
- ZEYRINGER KLAUS, *Österreichische Literatur seit 1945, Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck, Wien, Studien, 2008.
- ŽMEGAČ VIKTOR, *Zum literaturhistorischen Begriff der Jahrhundertwende*, in IDEM, *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, Königstein, Athenäum, 1981, pp. IX-LI.
- , *Montage / Collage*, in *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, a cura di Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač, Tübingen, de Gruyter, 1994, pp. 286-291.

8. Enciclopedie e dizionari cartacei

- ADELUNG JOHANN CHRISTOPH (a cura di), *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen (1793-1801)*, 4 voll., New York, Hildesheim, 1970 (ristampa della seconda edizione: Leipzig 1793-1801).
- ALSLEBEN BRIGITTE (a cura di), *Duden 7. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim, Dudenverlag, 2007⁴.
- BURDORF DIETER, FASBENDER CHRISTOPH, MOENNIGHOFF BURKHARD (a cura di), *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Metzler, 2007³.
- BUTZER GÜNTER, JACOB JOACHIM (a cura di), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart, Metzler, 2012.
- CAMPANINI GIUSEPPE, CARBONI GIUSEPPE (a cura di), *Vocabolario Latino-Italiano*, Torino, Paravia, 1961.
- HOBERG URSULA, HOBERG RUDOLF (a cura di), *Duden 4. Deutsche Grammatik*, Mannheim, Dudenverlag, 2009⁴.
- MACCHI VLADIMIRO (a cura di), *Dizionari Sansoni tedesco - italiano, italiano – tedesco*, Firenze, Centro Lessicografico Sansoni, Edigeo, 2006.
- NÜNNING ANSGAR (a cura di), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart, Metzler, 1998.

- STOWASSER JOSEF M., PETSCHENIG MICHAEL, SKUTSCH FRANZ (a cura di), *Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*, München, Oldenbourg, 1994.
- WEIMAR KLAUS, GRUBMÜLLER KLAUS, FRICKE HARALD, MÜLLER JAN-DIRK (a cura di), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 3 voll., Berlin, de Gruyter, 2007.
- ZERLING CLEMENS, BAUER WOLFGANG (a cura di), *Lexikon der Pflanzensymbolik*, Darmstadt, Synergia, 2013.

Sitografia

1. Articoli su Friederike Mayröcker

- BEYER MARCEL, “*eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer*”. *Marcel Beyer im Gespräch mit Friederike Mayröcker am 28. März 1988 in Wien*, in «Magazin der Wiener Stadt- und Landesbibliothek», 3, 1992, pp. 5-23, consultabile in una versione ridotta in «Zwischen den Zeilen», 4, 1994, pp 64-81 e online in www.engeler.de (02.12.2016).
- , *Eine Gleichung von mathematischer Eleganz*, in www.faz.net, 01.07.2016 (04.07.2016).
- BRÜGGEMANN ANNETTE, *Friederike Mayröcker. “Kein Leben, keine Liebe ohne Literatur”*, in www.deutschlandfunk.de, 18.12.2014 (22.01.2015).
- COMBRINK THOMAS, “*Die Kunst kennt keine Indiskretion*”, in www.uni-bielefeld.de (27.03.2017).
- DOERING SABINE, *Friederike Mayröcker: Scardanelli. Berlin und Wien am Neckar*, in www.faz.net, 07.05.2009 (14.11.2017).
- HABERL TOBIAS, “*Ich bin erst mit Mitte 70 ein wirklicher Mensch geworden*”, in www.sz-magazin.sueddeutsche.de, Heft 37/2012 (12.07.2016).
- HOROWITZ MICHAEL, *Tischgespräche: Dieses Mal mit Friederike Mayröcker*, in www.kurier.at, 11.12.2011 (14.05.2016).
- JANDL PAUL, *Sei du bei mir in meiner Sprache Tollheit*, in www.nzz.ch, 25.06.2009 (12.11.2017).
- KASTBERGER KLAUS, *Scardanelli*, in www.oe1.orf.at, 18.12.2009 (14.11.2017).
- KOSPACH JULIA, *Friederike Mayröcker: Der Tod ist mein Feind, er ist ekelhaft*, in www.profil.at, 23.10.2003 (12.03.2016).
- POHL RONALD, *Friederike Mayröcker über “Das Schreiben und das Schweigen”: “Wenn man glücklich ist, kann man nicht schreiben”*, in www.derstandard.at, 06.05.2010 (03.03.2017).
- RAFTL RO, “*Liebesspel mit der Sprache*”, in www.kurier.at, 19.12.2014 (23.03.2017).

2. Articoli e studi su Friedrich Hölderlin

FUSINI NADIA, *Una poesia nata dalla musica*, in www.repubblica.it, 17.07.2001 (16.11.2017).

GAIER ULRICH, *Aufmerksamkeits-Ebenen. Ein Hölderlin-Lehrgang*, in www.hoelderlin-gesellschaft.de (06.09.2017).

REITANI LUIGI, *Perché leggere ancora Hölderlin*, in www.anteremedizioni.it (04.07.2017).

3. Enciclopedie e dizionari on-line

www.duden.de.

www.treccani.it.

www.woerterbuchnetz.de [GRIMM JACOB, GRIMM WILHELM (a cura di), *Deutsches Wörterbuch*, 16 voll. in 32 tomi, Leipzig, Hirzel, 1854-1961].